

L'homme  numéro 54

SIGMUND FREUD

Essais de PSYCHANALYSE Appliquée

Traduits de l'allemand par
Mmes Édouard Marty et Marie Bonaparte

nrf

Librairie Gallimard

43, Rue de Beaune

S. P.

SP
10456

ESSAIS
DE PSYCHANALYSE APPLIQUÉE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Cinq leçons sur la psychanalyse. Trad. Yves Le Lay. *Editions Payot*, 1921.

Introduction a la psychanalyse. Trad. Jankélévitch. *Payot*, 1922.

La Psychopathologie de la vie quotidienne. Trad. Jankélévitch. *Payot*, 1922.

Totem et Tabou. Trad. Jankélévitch. *Payot*, 1923.

Le Rêve et son interprétation. Trad. Hélène Le Gros. *N. R. F.*, 1925.

Trois Essais sur la théorie de la sexualité. Trad. Dr Reverchon. *N. R. F.*, 1925.

La Science des Rêves. Trad. Meyerson. *Alcan*, 1926.

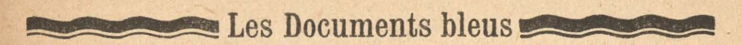
Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci. Trad. Marie Bonaparte. *N. R. F.*, 1927.

Essais de psychanalyse. Trad. Jankélévitch. *Payot*, 1927.

Ma vie et la psychanalyse, suivi de Psychanalyse et médecine. Trad. Marie Bonaparte. *N. R. F.*, 1928.

Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient. Trad. Marie Bonaparte et Dr M. Nathan. *N. R. F.*, 1930.

Délire et Rêves dans la " Gradiva " de Jensen. Trad. Marie Bonaparte. *N. R. F.*, 1931.



Les Documents bleus

L'homme  numéro 54

SIGMUND FREUD

Essais de PSYCHANALYSE Appliquée

Traduits de l'allemand par
Mmes Édouard Marty et Marie Bonaparte





Librairie Gallimard

43, Rue de Beaune

Les traductrices se sont servies des textes contenus dans le Xe volume des *Gesammelte Schriften (Œuvres complètes)* de Sigm. Freud, paru en 1924 à l' « Internationaler Psychoanalytischer Verlag », Leipzig, Vienne, Zurich.

Les traductions du *Moïse* de Michel-Ange, d'*Une névrose démoniaque au* XVIIe *siècle* et du *Thème des trois coffrets* ont paru une première fois dans la *Revue française de Psychanalyse* (Paris, Doin. 1927, tome I, fasc. 1, 2 et 3).

Elles ont été ici reprises et revues.



LE MOISE DE MICHEL-ANGE (1)

Je commence par le déclarer : je ne suis pas un vrai connaisseur d'art, mais un simple amateur. J'ai souvent remarqué que le fond d'une œuvre d'art m'attirait plus que ses qualités de forme ou de technique, auxquelles l'artiste attache en première ligne de la valeur. Il me manque, en somme, en art, une juste compréhension pour bien des moyens d'expression et pour certains effets. Ceci dit afin de m'assurer, pour mon essai, une critique indulgente.

Mais les œuvres d'art font sur moi une impression forte, en particulier les œuvres littéraires et les œuvres plastiques, plus rarement les tableaux. J'ai été ainsi amené, dans des occasions favorables, à en contempler longuement pour les comprendre à ma manière, c'est-à-dire saisir par où elles produisent de l'effet. Lorsque je ne puis pas faire ainsi, par exemple pour la musique, je suis presque incapable d'en jouir. Une disposition

(1) Ce travail a d'abord paru en février 1914 dans *Imago*, vol. III, fasc. 1, sans nom d'auteur, avec cette note de la rédaction : « La rédaction ne s'est pas refusée à accepter cet article qui, à strictement parler, ne rentre pas dans son programme, l'auteur, qui lui est connu, touchant de près aux cercles analytiques, et sa manière de penser présentant quelque analogie avec les méthodes de la psychanalyse. »

rationaliste ou peut-être analytique lutte en moi contre l'émotion quand je ne puis savoir pourquoi je suis ému, ni ce qui m'étreint.

J'ai été, par là, rendu attentif à ce fait d'allure paradoxale : ce sont justement quelques-unes des plus grandioses et des plus imposantes œuvres d'art qui restent obscures à notre entendement. On les admire, on se sent dominé par elles, mais on ne saurait dire ce qu'elles représentent pour nous. Je n'ai pas assez de lecture pour savoir si cela fut déjà remarqué ; quelque esthéticien n'aurait-il pas même considéré un tel désemparement de notre intelligence comme étant une condition nécessaire des plus grands effets que puisse produire une œuvre d'art ? Cependant j'aurais peine à croire à une condition pareille.

Ce n'est pas que les connaisseurs et les enthousiastes manquent de mots lorsqu'ils nous font l'éloge de ces œuvres d'art. Ils n'en ont que trop, à mon avis. Mais, en général, chacun exprime, sur chaque chef-d'œuvre, une opinion différente, aucun ne dit ce qui en résoudrait l'énigme pour un simple admirateur. Toutefois, à mon sens, ce qui nous empoigne si violemment ne peut être que l'intention de l'artiste, autant du moins qu'il aura réussi à l'exprimer dans son œuvre et à nous la faire saisir. Je sais qu'il ne peut être question ici, simplement, d'intelligence compréhensive ; il faut que soit reproduit en nous l'état de passion, d'émotion psychique qui a provoqué chez l'artiste l'élan créateur. Mais pourquoi l'intention de l'artiste ne saurait-elle être précisée et traduite en mots comme toute autre manifestation de la vie psychique ? Peut-être cela ne se peut-il pour les chefs d'œuvre sans l'application de l'analyse. L'œuvre elle-même devra ainsi être susceptible d'une analyse si cette œuvre est l'expression, effective sur nous, des

intentions et des émois de l'artiste. Mais, pour deviner cette intention, il faut que je découvre d'abord le *sens* et le contenu de ce qui est représenté dans l'œuvre, par conséquent que je *l'interprète.* Une telle œuvre d'art peut donc exiger une interprétation ; ce n'est qu'après l'accomplissement de celle-ci que je pourrai savoir pourquoi j'ai été la proie d'une émotion si puissante. J'ai même l'espoir qu'une telle impression ne sera pas affaiblie par une analyse de ce genre.

Que l'on songe à *Hamlet*, ce chef-d'œuvre de Shakespeare, vieux de plus de trois cents ans (1). Je me tiens au courant de la littérature psychanalytique et je pense que seule la psychanalyse a su, en ramenant la donnée de cette tragédie au thème d'Œdipe, résoudre l'énigme de l'émotion puissante qu'elle produit. Mais auparavant, quelle surabondance d'interprétations diverses impossibles à concilier, que d'opinions sur le caractère du héros et les intentions du poète ! Shakespeare a-t-il voulu éveiller notre sympathie pour un malade, pour un dégénéré incapable d'adaptation ou bien pour un idéaliste, exilé dans notre monde réel ? Et combien de ces interprétations nous laissent tellement froids qu'elles ne peuvent rien nous apprendre sur l'impression produite par l'œuvre, nous réduisant à fonder son prestige plutôt sur le seul effet de la pensée et de la splendeur du style ! Et tous ces efforts ne nous font-ils pas justement voir que la découverte d'une source plus profonde à notre émotion est nécessaire ?

La statue en marbre du Moïse, dressée par Michel-Ange dans l'église Saint-Pierre-ès-Liens, à Rome, est aussi l'une de ces œuvres d'art énigmatiques et grandioses. Cette statue n'est, on le sait, qu'un fragment du mausolée colossal que l'artiste devait

(1) Joué peut-être pour la première fois en 1602

élever au puissant Pape Jules II (1). Je suis ravi chaque fois qu'à propos de cette œuvre je lis par exemple qu'elle est « la couronne de la sculpture moderne » (H. Grimm). Car jamais aucune sculpture ne m'a fait impression plus puissante. Combien de fois n'ai-je point grimpé l'escalier raide qui mène du disgracieux Corso Cavour à la place solitaire où se trouve l'église délaissée ! Toujours j'ai essayé de tenir bon sous le regard courroucé et méprisant du héros. Mais parfois je me suis alors prudemment glissé hors la pénombre de la nef comme si j'appartenais moi-même à la racaille sur laquelle est dirigé ce regard, racaille incapable de fidélité à ses convictions, et qui ne sait ni attendre ni croire, mais pousse des cris d'allégresse dès que l'idole illusoire lui est rendue.

Cependant, pourquoi qualifiai-je cette statue d'énigmatique ? Aucun doute n'est permis : c'est bien Moïse qu'elle représente, le législateur des Juifs, tenant les Tables de la Loi. Voilà qui est certain, mais rien au delà. Tout dernièrement encore (1912), un écrivain d'art (Max Sauerlandt) a pu écrire : « Aucune œuvre d'art au monde n'a inspiré de jugements plus contradictoires que ce Moïse à tête de Pan. La simple interprétation de la statue se heurte déjà à d'absolues contradictions. » A la lumière d'un travail qui ne date que de cinq ans, j'indiquerai quelles hésitations sont liées à la simple conception de la grande figure du Moïse. Et il ne sera pas difficile de montrer que derrière ces hésitations se dissimule tout ce qu'il y a de meilleur et d'essentiel pour la compréhension de cette œuvre d'art (2).

(1) D'après Henri Thode, la statue aurait été exécutée dans le cours des années 1512 à 1516.

(2) Henri THODE : *Michel Angelo, Kritische Untersuchungen über seine Werke.* (Recherches critiques sur ses œuvres). Tome I, 1908.

I

Le Moïse de Michel-Ange est représenté assis, le tronc de face, la tête, avec la puissante barbe et le regard, tournée vers la gauche, le pied droit reposant à terre, le gauche relevé de manière à ce que les orteils seuls touchent le sol, le bras droit tenant les Tables de la Loi et une partie de la barbe ; le bras gauche repose sur les genoux. Si je voulais donner une description plus précise, je serais amené à anticiper sur ce que j'aurai à avancer plus loin. Les descriptions des auteurs sont parfois extraordinairement vagues. Ce qui ne fut pas compris est du même coup inexactement perçu et rendu. H. Grimm dit que la main droite, « sous le bras de laquelle les Tables de la Loi reposent, saisit la barbe ». De même W. Lübke : « Bouleversé, il saisit de la main droite la barbe superbement ruisselante. » Et Springer : « Moïse serre contre son corps une des mains (la gauche), et de l'autre saisit, comme inconsciemment, la barbe qui ondoie, puissante. » C. Justi trouve que les doigts de la main (droite) jouent avec la barbe « comme l'homme civilisé, lorsqu'il est agité, joue avec sa chaîne de montre ». Müntz dit aussi que Moïse joue avec sa barbe. H. Thode parle « de la tranquille et ferme position de la main droite sur les Tables dressées de la Loi ». Dans la main droite elle-même il ne reconnaît aucun signe d'agitation comme le voudraient Justi et Boito. « La main garde la position qu'elle avait lorsqu'elle tenait la barbe avant que le Titan ait tourné la tête de côté. » Jacob Burkhardt indique « que le célèbre bras gauche n'a, au fond, rien d'autre à faire qu'à maintenir cette barbe contre le corps ».

Les descriptions ne concordant pas, nous ne nous étonnerons pas des divergences dans la manière de

concevoir certains traits particuliers de la statue. Je pense toutefois que nous ne pouvons mieux caractériser l'expression du visage de Moïse que ne l'a fait Thode y lisant « un mélange de colère, de douleur et de mépris, la colère dans les sourcils froncés, pleins de menaces, la douleur dans le regard des yeux, le mépris dans la lèvre inférieure qui avance et dans les coins de la bouche abaissés ». Mais d'autres admirateurs ont vu avec d'autres yeux. Ainsi Dupaty : « Ce front auguste semble n'être qu'un voile transparent, qui couvre à peine un esprit immense (1). » Par contre, Lübke : « Dans la tête on chercherait en vain l'expression d'une intelligence supérieure ; seule la capacité d'une immense colère, d'une énergie prête à vaincre tous les obstacles s'exprime dans ce front contracté. » Guillaume (1875) diverge encore plus dans son interprétation de l'expression du visage ; il n'y trouve pas d'émotion, « rien qu'une fière simplicité, une noblesse pleine d'âme, l'énergie de la Foi. Le regard de Moïse perce l'avenir, comme s'il voyait la durée de sa race et pressentait l'immutabilité de sa Loi. » De même Müntz fait errer les regards de Moïse bien au delà de la race humaine, « comme s'ils se fixaient sur les mystères dont lui seul a été témoin. » Pour Steinmann, ce Moïse « n'est plus le rigide législateur, le terrible ennemi du péché, rempli de la colère de Jéhovah, mais le prêtre royal, que l'âge ne saurait effleurer et qui, bénissant et prophétisant, le rayon de l'immortalité sur le front, dit à son peuple un dernier adieu ».

A d'autres enfin, le Moïse de Michel-Ange n'a au fond rien dit du tout et ils ont été assez honnêtes pour en convenir. Ainsi un critique de la *Quarterly Review*, en 1858 : « There is an absence of meaning in the

(1) Thode, *loc. cit.*, p. 197, en français dans le texte.

general conception, which precludes the idea of a self-sufficing whole (1)... » Et on est surpris de voir que d'autres encore n'ont rien trouvé à admirer dans le Moïse, qu'au contraire ils se sont élevés contre lui, accusant l'attitude de la statue d'être brutale et la tête d'être bestiale.

Le maître a-t-il vraiment donné à la pierre une empreinte tellement vague et ambiguë que tant de manières de l'interpréter soient possibles ?

Mais une autre question se pose, à laquelle se subordonnent sans peine toutes ces incertitudes. Michel-Ange a-t-il voulu créer en Moïse un « caractère et un état d'âme de tous les temps », ou bien a-t-il représenté son héros à un moment déterminé, mais alors hautement significatif, de sa vie ? La plupart des critiques ont opiné dans ce dernier sens et savent même indiquer la scène de la vie de Moïse que l'artiste a immortalisée. Il s'agirait de sa descente du mont Sinaï : venant de recevoir de Dieu lui-même les Tables de la Loi, il s'aperçoit que cependant les Juifs ont fait un veau d'or, et dansent autour avec des cris de joie. Le regard est tourné vers cette scène ; cette vision provoque les sentiments exprimés dans l'aspect de la statue, sentiments qui vont sur-le-champ lancer la puissante figure dans l'action la plus violente. Michel-Ange a choisi le moment de l'hésitation dernière, du calme avant la tempête ; l'instant suivant Moïse va s'élancer, — le pied gauche est déjà soulevé de terre, — briser sur le sol les Tables et déverser sa colère sur les renégats.

Ceux qui défendent cette interprétation ne s'accordent pas, du reste, entre eux, sur certains détails.

(1) « Il y a une absence de signification dans la conception générale qui exclut l'idée d'un ensemble se suffisant à lui-même. » (Note des trad.).

Jac. Burkhardt : « Moïse semble représenté au moment où il s'aperçoit de l'adoration du Veau d'or, et où il veut s'élancer. Tout son corps frémissant est préparé à quelque action violente, et, vu la force physique dont il est doué, on ne peut attendre cette action qu'en tremblant. »

W. Lübke : « Comme si son regard chargé d'éclairs venait d'apercevoir le sacrilège de l'adoration du Veau d'or, un émoi intérieur fait puissamment tressaillir tout son corps. Bouleversé, il saisit de la main droite sa barbe superbement ruisselante, comme s'il voulait rester maître encore un moment de son émoi, pour éclater ensuite d'une manière foudroyante. »

Springer se rallie à cette manière de voir, non sans faire une objection qui arrêtera plus loin encore notre attention : « Bouillant de force et d'ardeur, le héros ne dompte qu'avec peine son agitation intérieure... On pense alors involontairement à une scène dramatique et on suppose que Moïse est représenté au moment où il perçoit l'adoration du Veau d'or et où, dans sa colère, il va s'élancer. Cette supposition doit cependant difficilement cadrer avec l'intention véritable de l'artiste, car le Moïse, comme les cinq autres statues assises de la superstructure (1), était destiné à produire un effet d'abord décoratif. Mais qu'une pareille supposition s'impose, voilà qui témoigne de la plénitude de vie et de l'individualité essentielle du Moïse. »

Quelques auteurs, bien que ne se prononçant pas précisément en faveur de la scène du Veau d'or, se rencontrent cependant sur le point essentiel de cette interprétation : Moïse se trouverait sur le point de bondir et d'entrer en action.

(1) C'est-à-dire du tombeau du Pape.

Hermann Grimm : « Cette figure est empreinte d'une noblesse, d'un sentiment de sa propre dignité, d'une assurance — comme si tous les tonnerres du ciel se tenaient à la disposition de cet homme, et que cependant il se domptât avant de les déchaîner, attendant de voir si les ennemis qu'il veut anéantir oseront l'assaillir. Il est assis là comme s'il voulait sur-le-champ s'élancer, la tête dressée fièrement au-dessus des épaules, saisissant de la main droite, sous le bras de laquelle les Tables reposent, la barbe qui retombe en lourds flots sur la poitrine, les narines respirant, larges, la bouche, les lèvres frémissantes déjà de paroles. »

Heath Wilson dit que l'attention de Moïse semble attirée par quelque chose, qu'il est prêt à bondir, mais qu'il hésite encore. L'expression du regard, dans lequel l'indignation et le mépris se mêlent, pourrait encore se changer en pitié.

Wôlfflin parle de « mouvement enrayé ». La raison de cette inhibition serait ici la volonté de la personne elle-même, et ce qui serait ici représenté, c'est le dernier instant où l'on est encore maître de soi-même avant de se déchaîner, c'est-à-dire avant de se lever et bondir.

C'est C. Justi qui a le mieux fondé son interprétation sur la vision du Veau d'or et indiqué quels rapports certains détails de la statue, non encore remarqués, se trouvent avoir avec sa manière de penser. Il attire notre attention sur la position, en effet frappante, des deux Tables de la Loi, qui seraient sur le point de glisser sur le siège de pierre : « Moïse ou bien regarderait dans la direction du bruit avec l'impression, sur le visage, de fâcheux pressentiments, ou bien ce serait la vue de l'abomination elle-même qui l'aurait frappé de stupeur. Pénétré d'horreur et de

douleur il s'est assis (1). Quarante jours et quarante nuits, il est resté sur la montagne, donc il est très las. Tout ce qui est immense : un grand destin, un crime, un bonheur lui-même, peut bien, en un instant, être perçu, mais non compris dans son essence, sa profondeur, ses suites. En un instant il croit voir son œuvre détruite, il désespère de ce peuple. A de pareils moments le tumulte intérieur se trahit par de petits mouvements involontaires. Et Moïse laisse glisser les deux Tables, qu'il tenait de la main droite, sur le siège de pierre ; elles se sont arrêtées sur un coin, serrées par l'avant-bras contre le flanc. La main cependant se porte à la poitrine et à la barbe, et doit ainsi attirer la barbe du côté droit au moment où la tête se tourne vers la gauche, détruisant la symétrie de ce large ornement viril ; il semble que les doigts jouent avec la barbe, comme l'homme civilisé, lorsqu'il est agité, joue avec sa chaîne de montre. La main gauche s'enfonce dans le vêtement sur le ventre (dans l'Ancien Testament les intestins sont le siège des passions). Cependant, déjà la jambe gauche se retire et la droite s'avance ; dans un instant il va s'élancer, transférer la force psychique de la sensation au vouloir, le bras droit va se mouvoir, les Tables tomber à terre et des flots de sang expier la honte de la désertion du vrai Dieu... » — « Ce n'est pas là encore le moment où l'action se déclenche. La douleur de l'âme règne encore, presque paralysante. »

Fritz Knapp s'exprime d'une manière toute semblable, bien que soustrayant la situation initiale à l'objection

(1) Il est à remarquer que l'ordonnance soignée du manteau sur les jambes de la statue assise rend insoutenable cette première partie de la description de Justi. On devrait plutôt admettre que Moïse, assis dans le calme et sans s'attendre à rien, est effarouché par une vision subite.

faite plus haut. Il suit d'ailleurs plus loin et plus logiquement le mouvement déjà indiqué des Tables. « Des bruits terrestres le sollicitent, lui qui venait d'être seul à seul avec son Dieu. Il entend du vacarme, des cris de danses chantées le réveillent de son rêve. L'œil, la tête, se tournent du côté du bruit. Effroi, colère, toute la furie des passions sauvages se déchaîne subitement dans le colosse. Les Tables de la Loi commenceront à glisser, elles vont tomber à terre et se briser lorsque le colosse va bondir pour foudroyer les masses renégates des mots de sa colère... Ce moment de suprême tension est choisi... » Ainsi, Knapp met l'accent sur la préparation de l'action et ne croit pas, vu l'état d'émotion souveraine, que l'artiste ait voulu représenter une inhibition initiale.

Nous ne contesterons pas que des essais d'interprétation, tels que ceux de Justi et de Knapp, n'aient quelque chose de particulièrement intéressant. Ils doivent cette impression à ceci qu'ils ne s'en tiennent pas au seul effet général de la statue, mais mettent en valeur des détails caractéristiques qu'on omit souvent de remarquer, tout dominé et paralysé que l'on était par le grand effet d'ensemble. Le regard et la tête tournés résolument de côté, tandis que le reste du corps demeure droit, cadrent avec l'hypothèse que quelque chose est aperçu, attirant soudain l'attention de qui se trouvait au repos. Le pied soulevé de terre peut à peine donner lieu à une autre interprétation que : se préparer à bondir (1). Et la position tout à fait singulière des Tables, qui pourtant sont des objets sacrés et non des accessoires à reléguer n'importe où, s'explique si l'on admet qu'elles ont

(1) Quoique le pied gauche de la statue si placide de Julien, assis dans la Chapelle des Médicis, se soulève de la même manière.

glissé de par l'émoi de qui les porte et qu'elles vont tomber à terre. Ainsi nous saurions que cette statue de Moïse figure un moment important et décisif de la vie de l'homme et nous ne risquerions pas de méconnaître ce moment.

Mais deux remarques de Thode nous privent à nouveau de ce que nous croyions déjà acquis. Cet observateur dit qu'il ne voit pas les Tables glisser, mais « demeurer fermes ». Il constate « la position ferme et calme de la main droite sur les Tables dressées ». En y regardant nous-mêmes, nous sommes obligés de donner sans restriction raison à Thode. Les Tables posent solidement et ne courent aucun danger de glisser. La main droite les soutient ou s'appuie sur elles. Cela n'explique pas leur position, il est vrai, mais cette position ne peut plus rentrer dans l'interprétation de Justi et autres.

Une deuxième remarque est encore plus décisive. Thode rappelle que « cette statue a été conçue pour un groupe de six et qu'elle est représentée assise. Double contradiction avec l'hypothèse que Michel-Ange ait voulu fixer un moment historique donné. Car, en ce qui touche le premier point, l'idée de grouper six figures assises comme types de la nature humaine (*vita activa*, *vita contemplativa*) exclut la représentation d'événements historiques particuliers. Et, en ce qui touche le second, la représentation assise imposée par l'ensemble de la conception du monument se trouve en contradiction avec le caractère même de l'événement, à savoir la descente du mont Sinaï vers le camp ».

Admettons ces objections de Thode ; je crois que nous pourrons encore en renforcer la portée. Le Moïse devait, avec cinq autres statues (dans un projet postérieur trois), orner le piédestal du tombeau. Celle qui

devait constituer son pendant le plus proche aurait dû être un saint Paul. Deux des autres, la *Vita activa* et la *Vita contemplativa*, Lia et Rachel, statues d'ailleurs debout, ont été exécutées et placées sur le monument actuel, lamentablement réduit. Cette appartenance du Moïse à un ensemble rend inadmissible l'idée que son aspect puisse mettre le spectateur dans l'attente de le voir se lever, se précipiter et de son propre mouvement donner l'alarme. Si les autres statues ne devaient pas être représentées prêtes aussi à entrer en une action aussi violente, — ce qui est très improbable, — il eût été du plus mauvais effet que justement l'une d'elles pût donner l'illusion de quitter sa place et ses compagnes, c'est-à-dire de se soustraire à son rôle dans la structure du monument. Incohérence trop grossière qu'on ne saurait attribuer au grand artiste sans nécessité absolue. Une figure se précipitant ainsi eût été tout à fait incompatible avec l'impression qu'aurait dû produire le tombeau.

Ainsi donc, il ne faut pas que le Moïse veuille s'élancer, il faut qu'il puisse demeurer dans une tranquillité sublime comme les autres statues, comme celle prévue (mais non exécutée par Michel-Ange) du Pape lui-même. Mais alors le Moïse ne peut représenter l'homme saisi de colère qui, en descendant du Sinaï, trouva son peuple apostat, jeta les saintes Tables et les fracassa. Et en effet, je me souviens de ma déception, lorsque, dans mes premières visites à Saint-Pierre-ès-Liens, j'allais m'asseoir devant la statue dans l'attente de la voir se lever brusquement sur son pied dressé, jeter à terre les Tables, et déverser toute sa colère. Rien de tout cela n'arriva ; la pierre se raidit au contraire de plus en plus, une sainte et presque écrasante immobilité en émana et j'éprouvai la sensation que là se trouve représenté quelque chose d'à jamais immuable,

que ce Moïse resterait ainsi éternellement assis et irrité.

Mais si nous devons abandonner l'idée que la statue représente le moment précédant l'explosion de colère à la vue de l'idole, il ne nous reste plus qu'à nous rallier à l'une des opinions qui voient dans le Moïse une création de caractère. Alors, de tous les jugements, celui de Thode semble le plus dénué d'arbitraire et le mieux étayé sur l'analyse des intentions de mouvement qui apparaissent dans la statue : « Ici, comme toujours, Michel-Ange a en vue la figuration d'un caractère-type. Il dresse la figure d'un passionné conducteur d'hommes qui, conscient de sa tâche de donneur de lois divines, se heurte à l'incompréhensive opposition humaine. Pour caractériser un tel homme, pas d'autre moyen que de faire ressortir l'énergie de la volonté, et cela grâce à la mise en lumière d'un émoi transparaissant à travers le calme apparent, émoi qui se fait jour dans le mouvement de la tête, la tension des muscles, la pose de la jambe gauche. Mêmes moyens d'expression que pour le *vir activus*, le Julien de la chapelle des Médicis. Cette caractéristique générale est encore accentuée par la mise en valeur du conflit par lequel un tel génie façonneur d'hommes s'élève jusqu'à la généralité : la colère, le mépris, la douleur atteignent à leur expression typique. Sans cela, impossible de voir clair dans l'essence d'un tel surhomme. Ce n'est pas un être historique que Michel-Ange a créé, mais un type de caractère d'une insurmontable énergie maîtrisant le monde réfractaire. Et il a, ce faisant, fusionné et les traits donnés par la Bible, et ceux de sa propre vie intérieure, avec des impressions émanant de la personnalité de Jules II et — je le croirais volontiers — aussi de la combativité de Savonarole ».

On peut rapprocher de ces développements la re-

marque de Knackfuss : Le secret de l'impression faite par le Moïse résiderait dans l'opposition pleine d'art entre le feu intérieur et le calme extérieur de l'attitude.

Quant à moi, je ne trouve rien à redire à l'explication de Thode, mais il m'y semble manquer quelque chose. Peut-être le besoin se fait-il sentir d'un lien plus intime entre l'état d'âme du héros et ce contraste entre « un calme apparent et un émoi intérieur » exprimé par son attitude.

II

Longtemps avant que j'aie pu entendre parler de psychanalyse, j'avais entendu dire qu'un connaisseur d'art, Ivan Lermolieff, dont les premiers essais furent publiés en langue allemande de 1874 à 1876, avait opéré une révolution dans les musées d'Europe, en révisant l'attribution de beaucoup de tableaux, en enseignant comment distinguer avec certitude les copies des originaux, et en reconstruisant, avec les œuvres ainsi libérées de leurs attributions primitives, de nouvelles individualités artistiques. Il obtint ce résultat en faisant abstraction de l'effet d'ensemble et des grands traits d'un tableau et en relevant la signification caractéristique de détails secondaires, minuties telles que la conformation des ongles, des bouts d'oreilles, des auréoles et autres choses inobservées que le copiste néglige, mais néanmoins exécutées par chaque artiste d'une manière qui le caractérise. J'appris ensuite que sous ce pseudonyme russe se dissimulait un médecin italien du nom de Morelli. Il mourut en 1891, sénateur du Royaume d'Italie. Je crois sa méthode apparentée de très près à la technique médicale de la psychanalyse. Elle aussi a coutume de devi-

ner par des traits dédaignés ou inobservés, par le rebut (« refuse ») de l'observation, les choses secrètes ou cachées.

En deux endroits de la statue du Moïse se rencontrent des détails n'ayant pas encore été remarqués, n'ayant pas même été correctement décrits, détails qui sont en rapport avec l'attitude de la main droite et la position des deux Tables. Cette main intervient d'une façon singulière, forcée, et qui exige une explication, entre les deux Tables et la barbe du héros irrité. On a dit qu'avec les doigts elle fouillait dans la barbe, qu'elle jouait avec les mèches, tandis que le bord du petit doigt s'appuyait sur les Tables. Rien de tout cela ne concorde avec la réalité. Recherchons soigneusement — cela en vaut la peine — ce que font les doigts de cette main droite, et décrivons exactement la puissante barbe avec laquelle ils sont en rapport (1). On le voit alors très nettement : le pouce de cette main est caché, l'index, et l'index seul, en contact effectif avec la barbe. Il s'enfonce si profondément dans la molle masse pileuse que celle-ci resurgit au-dessus et au-dessous (vers la tête et vers le ventre), dépassant le niveau du doigt qui la presse. Les trois autres doigts s'appuient contre la poitrine, les phalanges repliées, à peine frôlés par la boucle droite de la barbe qui leur échappe. Ils se sont pour ainsi dire écartés de la barbe. On ne peut donc pas dire que la main droite joue avec la barbe ou qu'elle y fourrage ; ceci seul est exact : un doigt unique, l'index, appuie sur une partie de la barbe et y creuse une profonde rigole. Voilà certes un geste bizarre et difficile à comprendre que de presser sa barbe d'un seul doigt !

La barbe très admirée du Moïse descend des joues,

(1) Voir le dessin ci-joint.

de la lèvre supérieure, du menton, en un certain nombre de mèches qu'on peut encore distinguer sur leur parcours. L'une des mèches les plus écartées sur la droite, celle qui part de la joue, se dirige vers le bord supérieur de l'index, qui la retient. Nous admettons qu'elle continue à glisser plus bas entre ce doigt et le pouce qui est caché. La mèche opposée, du côté gauche, descend sans déviation jusqu'au bas de la poitrine. La grosse masse de poils, intérieure à cette dernière mèche, de là jusqu'à la ligne médiane, a subi la plus surprenante des fortunes. Elle ne peut suivre le mouvement de la tête vers la gauche, mais est contrainte de former une courbe mollement déroulée, une sorte de guirlande venant croiser la masse pileuse interne de droite. Elle se trouve en effet retenue par la pression de l'index droit, quoique émanant de gauche et constituant, en réalité, la part principale de la moitié gauche de la barbe. La barbe semble donc, dans sa masse principale, rejetée vers la droite bien que la tête soit fortement tournée à gauche. A la place où l'index droit s'enfonce s'est formé une sorte de tourbillon ; là, des mèches de gauche et des mèches de droite s'entre-croisent, comprimées les unes et les autres par le doigt autoritaire. Par delà seulement les masses pileuses s'épandent, libres, après avoir été déviées de leur direction primitive et retombent verticales jusqu'à la main gauche qui, reposant ouverte sur les genoux, en reçoit les extrémités.

Je ne me fais pas illusion sur la transparence de ma description et ne me risque pas à juger si l'artiste nous a facilité ou non l'explication de ce nœud dans la barbe. Mais un fait est au-dessus de toute contestation : la pression de l'index de la main *droite* retient surtout des mèches de la moitié *gauche* de la barbe, et, par cette énergique intervention, la barbe se trouve

empêchée de participer au mouvement de la tête et du regard vers la gauche. On peut alors se demander ce que cette disposition signifie et à quels motifs elle doit d'être. Si réellement des considérations de ligne ou de remplissage ont amené l'artiste à porter vers la droite l'ondoyante masse de la barbe du Moïse regardant vers la gauche, employer pour cela la pression d'un seul doigt semble un moyen bien peu approprié ! Qui donc, après avoir rejeté pour une raison quelconque sa barbe de côté s'aviserait de maintenir une moitié de barbe sur l'autre par la pression d'un doigt ? Peut-être, après tout, ces détails ne signifient-ils rien et nous cassons-nous la tête à propos de choses indifférentes à l'artiste ?

Mais continuons à croire à la signification de ces détails. Une solution alors se présente qui lève toute difficulté et nous fait pressentir un sens nouveau.

Si, chez le Moïse, les mèches gauches de la barbe sont pressées par l'index droit, peut-être est-ce là le vestige d'un rapport entre la main droite et le côté gauche de la barbe, lequel était plus intime dans l'instant précédant celui qui est figuré. La main droite avait peut-être saisi la barbe avec bien plus d'énergie, s'était avancée jusqu'au bord gauche ; en se retirant dans la position où nous la voyons maintenant, une partie de la barbe l'aurait suivie, portant à présent témoignage du mouvement qui se déroula. La guirlande de barbe marquerait la trace du chemin parcouru par la main.

Ainsi nous aurions découvert un mouvement régressif de la main droite. Cette supposition nous en impose inévitablement d'autres. Notre imagination complète l'événement dont le mouvement décelé par l'attitude de la barbe ne serait qu'un épisode et nous ramène sans efforts à l'interprétation d'après laquelle Moïse au repos

eût soudain été effarouché par la rumeur du peuple et la vue du Veau d'or. Il était assis tranquille, la tête, avec la barbe ondoyante, regardant droit devant elle ; la main n'avait probablement rien à faire avec la barbe. Le bruit frappe son oreille, la tête et le regard se tournent du côté d'où vient ce bruit troublant, Moïse voit la scène et la comprend. Alors, saisi de colère, d'indignation, il voudrait s'élancer, punir les sacrilèges, les anéantir. Mais la fureur, qui se sait encore loin de son but, éclate en attendant dans un geste contre le propre corps. La main, impatiente, prête à agir, saisit par devant la barbe, qui avait suivi le mouvement de la tête, la serre d'une poigne de fer entre le pouce et la paume de la main, avec les doigts qui se referment, geste de force et de violence rappelant d'autres figures de Michel-Ange. Alors — nous ne savons encore comment ni pourquoi — survient un changement : la main qui s'était avancée, plongée dans la barbe, est retirée vivement, elle lâche la barbe, les doigts s'en détachent, mais ils y étaient si profondément enfouis qu'en se retirant ils entraînent une puissante mèche de gauche à droite et là, sous la pression d'un doigt unique, le supérieur et le plus long, cette masse va s'étendre au-dessus des mèches de droite. Et cette position nouvelle, qui ne s'explique que par le mouvement l'ayant précédée, est maintenant fixée.

Le moment est venu de réfléchir. Voici ce que nous avons admis : la main droite se trouvait d'abord en dehors de la barbe ; dans un moment de violente émotion elle s'est portée vers la gauche pour saisir celle-ci : enfin, elle s'est de nouveau retirée, entraînant avec soi une partie de la barbe. Nous avons disposé de cette main droite comme si nous pouvions en agir avec elle à notre guise. Mais en avons-nous le droit ? Cette

main est-elle donc libre ? N'a-t-elle pas à tenir ou porter les saintes Tables ? De telles fantaisies de gestes ne lui sont-elles pas interdites par cette importante fonction ? De plus, par quoi ce mouvement de recul est-il motivé, si la main avait obéi à un motif puissant en abandonnant sa pose première ?

Voilà des difficultés nouvelles. Sans aucun doute la main droite est en rapport avec les Tables. Nous ne pouvons par ailleurs pas nier être à court d'un mobile forçant la main droite à la retraite inférée. Mais si ces deux difficultés se laissaient dénouer ensemble en révélant un événement possible à comprendre sans lacunes ? Si justement ce qui arrive aux Tables nous rendait compte des mouvements de la main ?

Il faut remarquer à propos de ces Tables une chose qui jusqu'ici ne fut pas jugée digne d'observation (1). On disait : la main s'appuie sur les Tables, ou bien : la main soutient les Tables. On voit d'ailleurs dès l'abord les deux Tables rectangulaires et serrées l'une contre l'autre dressées sur un coin. Si l'on y regarde de plus près, on découvre que le bord inférieur des Tables est autrement façonné que le bord supérieur, penché en avant de biais. Ce bord supérieur se termine en ligne droite, tandis que l'inférieur offre dans la partie de devant une saillie, une sorte de corne, et c'est justement par cette saillie que les tables touchent le siège de pierre. Quelle peut être la signification de ce détail, d'ailleurs très inexactement reproduit dans un grand moulage en plâtre de l'Académie des Beaux-Arts à Vienne ? Cette corne doit désigner — cela est à peine douteux — le bord supérieur des Tables d'après le sens de l'écriture. Seul le bord supérieur de semblables tables rectangulaires a coutume d'être arrondi

(1) Voir le détail de la figure D.

ou échancré. Donc les Tables sont ici la tête en bas. Singulier traitement d'objets aussi sacrés. Elles sont sens dessus dessous et en équilibre instable sur une pointe. Quel facteur a pu contribuer à une pareille conception ? Ou bien ce détail-là aussi aurait-il été indifférent à l'artiste ?

On se convainc alors de ceci : les Tables, elles aussi, ont pris cette position par suite d'un mouvement déjà accompli, et ce mouvement a dépendu du changement de position inféré de la main ; puis, à son tour, ce mouvement des Tables a forcé la main à son ultérieur recul. Ce qui concerne la main et ce qui concerne les Tables se combine alors dans l'ensemble suivant. Au début, lorsque le personnage était assis au repos, il tenait les Tables dressées sous le bras droit. La main droite les tenait par le bord inférieur et y trouvait un appui dans la saillie dirigée en avant. Cette facilité pour porter les Tables explique sans plus pourquoi les Tables étaient tenues à rebours. Alors survint le moment où le repos fut troublé par la rumeur. Moïse tourna la tête, et quand il eut aperçu la scène, son pied se prépara à l'élan, sa main lâcha les Tables et se porta à gauche et en haut dans la barbe, comme exerçant d'abord sur soi sa propre violence. Les Tables furent alors confiées à la pression du bras qui devait les serrer contre la poitrine. Mais cette pression fut insuffisante et les Tables se mirent à glisser en avant et en bas, leur bord supérieur d'abord maintenu horizontal se porta en avant et en bas ; le bord inférieur, privé de son soutien, se rapprocha, par son angle antérieur, du siège de pierre. Un instant de plus, les Tables allaient tourner sur ce nouveau point d'appui, atteindre, par le bord auparavant supérieur, le sol et s'y fracasser. Pour *éviter cela*, la main droite se retire brusquement, lâche la barbe dont elle entraîne sans le vouloir une

partie, rattrape le bord des Tables et les soutient non loin de leur angle arrière devenu maintenant l'angle supérieur. Ainsi cet assemblage qui semble singulier, forcé, de barbe, de main et de doubles Tables dressées sur la pointe, peut se déduire d'un geste passionné de la main et des conséquences bien fondées qui en dérivent. Veut-on annuler la trace de ces mouvements impétueux, il faut relever l'angle supérieur de devant des Tables, le repousser dans le plan général de la statue, écarter ainsi du siège de pierre l'angle inférieur de devant (celui qui a la saillie), abaisser la main et la mettre sous le bord des Tables dont la position redevient ainsi horizontale.

J'ai fait faire par un artiste trois dessins destinés à faire comprendre ma description. Le troisième rend la statue telle que nous la voyons ; les deux autres représentent les états préparatoires qu'implique mon interprétation, le premier, celui du repos, le deuxième celui de la plus violente tension : apprêts de l'élan, abandon par la main des Tables et chute imminente de celles-ci. On peut observer que les deux reproductions complémentaires de mon dessinateur rendent hommage aux descriptions inexactes des auteurs précédents. Un contemporain de Michel-Ange, Condivi, disait : « Moïse, duc et capitaine des Hébreux, est assis comme un sage en méditation, il serre sous le bras les Tables de la Loi et se tient le menton (!) de la main gauche, comme quelqu'un de fatigué et plein de soucis. » Cela ne se saurait voir dans la statue de Michel-Ange, et cependant coïncide presque avec la supposition sur laquelle est fondé le premier dessin. W. Lübke avait écrit, avec d'autres observateurs : « Bouleversé, il saisit de la main droite la barbe qui se répand magnifiquement... » Voilà qui est inexact par rapport à la reproduction de la statue, mais qui con-

corde avec notre deuxième dessin. Justi et Knapp ont vu, ainsi que nous l'avons mentionné, que les Tables sont en train de glisser et en danger de se briser. Ils durent se voir corrigés par Thode leur montrant que les Tables étaient solidement retenues par la main droite, mais ils auraient eu raison si, au lieu de décrire la statue, ils avaient voulu faire la description de notre dessin du milieu. On pourrait presque croire que ces auteurs se sont écartés de l'image réelle de la statue et que, sans s'en douter, ils ont commencé une analyse des motifs de ses gestes, les amenant aux mêmes conclusions que celles établies par nous d'une manière plus consciente et plus positive.

III

Si je ne me trompe, nous allons maintenant récolter le fruit de nos peines. Nous l'avons vu : pour beaucoup de ceux que la statue impressionne, l'interprétation s'impose qu'elle représente Moïse sous l'influence du spectacle de son peuple corrompu dansant autour d'une idole. Mais il avait fallu abandonner cette interprétation, car la conséquence en eût été que Moïse fût prêt à s'élancer sur-le-champ, à briser les Tables et à accomplir l'œuvre de vengeance. Or, cela eût été en contradiction avec la destination de la statue qui devait faire partie du tombeau de Jules II en même temps que trois ou cinq autres figures assises. Nous pouvons maintenant reprendre cette interprétation abandonnée, car notre Moïse ne va ni s'élancer ni jeter les Tables loin de lui. Ce que nous voyons en lui n'est pas le début d'une action violente, mais les restes d'une émotion qui s'éteint. Il avait voulu, dans un accès de colère, se précipiter, tirer sa vengeance, oublier les

Tables, mais il a vaincu la tentation, il va rester assis ainsi, sa fureur maîtrisée, dans une douleur mélangée de mépris. Il ne rejettera pas non plus les Tables pour les briser sur la pierre, car c'est à cause d'elles qu'il a dominé son courroux, c'est pour les sauver qu'il a vaincu son emportement passionné. Alors qu'il s'abandonnait à son indignation il fallait qu'il négligeât les Tables, qu'il retirât la main qui les tenait. Elles se mirent à glisser, elles furent en danger de se briser. Cela le rappela à lui. Il pensa à sa mission et, à cause d'elle, renonça à satisfaire sa passion. Sa main se retira brusquement et sauva les Tables avant qu'elles eussent pu tomber. Il resta dans cette position d'attente, et c'est ainsi que Michel-Ange l'a représenté comme gardien du tombeau.

Une triple stratification, dans le sens de la verticale, est visible dans cette statue. Les traits du visage reflètent les émotions devenues prédominantes, le milieu du corps manifeste les signes du mouvement réprimé, le pied indique encore par sa position l'action projetée, comme si la maîtrise de soi avait progressé de haut en bas. Le bras gauche, dont il n'a pas été question encore, semble réclamer sa part de notre interprétation. La main gauche repose mollement sur les genoux et enveloppe d'une façon caressante les derniers bouts de la barbe retombante. Il semble qu'elle veuille compenser la violence avec laquelle, un moment auparavant, la main droite avait malmené la barbe.

On va maintenant nous objecter que ce n'est donc pas là le Moïse de la Bible, lequel entra réellement en colère, lança les Tables et les brisa, mais un tout autre Moïse, né de la conception de l'artiste, qui se serait permis de corriger les textes sacrés et d'altérer le caractère de l'homme divin. Nous est-il permis d'attribuer

à Michel-Ange cette liberté, peu éloignée d'être un sacrilège ?

Le passage de l'Écriture Sainte, où est relatée la conduite de Moïse dans la scène du Veau d'or, est le suivant (1) :

« ...7) L'Éternel dit à Mosché : va, descends, car il s'est corrompu ton peuple que tu as fait monter de l'Égypte.

» ...8) Ils se sont bien vite détournés de la voie que je leur avais prescrite ; ils se sont fait un veau en fonte, ils se sont prosternés devant lui, lui ont fait des sacrifices et ont dit : Israël ! voici tes dieux qui t'ont fait monter du pays d'Égypte.

» ...9) L'Éternel dit aussi à Mosché : J'ai vu ce peuple, et certes il est un peuple au cou dur.

» ...10) Maintenant, laisse-moi, que ma colère s'enflamme contre eux, que je les consume, et je te ferai devenir une nation puissante.

» ...11) Mosché implora l'Éternel son dieu, et dit : Pourquoi, ô Éternel, ta colère s'enflammera-t-elle contre ton peuple que tu as fait sortir du pays d'Égypte avec une grande force et une main puissante ?...

» ...14) L'Éternel revint sur le mal qu'il avait résolu de faire à son peuple.

» 15) Mosché retourna et descendit de la montagne, les deux tables de témoignage dans sa main, tables écrites des deux faces ; sur une (face) et sur l'autre elles étaient écrites.

» 16) Les tables étaient l'ouvrage de Dieu, et l'écriture était l'écriture de Dieu, gravée sur les tables.

» 17) Iehoschouâ entendit la voix retentissante du

(1) Les traductrices se sont servies de la version française de S. Cahen. (La Bible, à Paris, chez l'auteur, rue Pavée, nº 1, 1845.) Freud avait cité la traduction de Luther en s'en excusant comme d'un anachronisme. (Note des trad.).

peuple, et dit à Mosché : il y a un cri de guerre dans le camp.

» 18) Il (Mosché) répondit : Ce n'est ni un cri alternant de force, ni un cri alternant de faiblesse, mais c'est un cri alternant (de chant) que j'entends.

» 19) Il advint qu'en s'approchant du camp il vit le veau et des danses ; la colère de Mosché s'alluma ; il jeta de ses mains les tables, et les brisa au pied de la montagne.

» 20) Il prit le veau qu'ils avaient fait, le calcina au feu et le moulut, jusqu'à ce qu'il fut en poudre ; il répandit (cette poudre) sur l'eau, et en fit boire aux enfants d'Israël...

» ...30) C'était le lendemain, et Mosché dit au peuple : Vous avez commis un grand péché, et maintenant je monterai vers l'Éternel ; peut-être ferai-je obtenir pardon à votre péché.

» 31) Mosché retourna vers l'Éternel, et dit : Ah ! ce peuple a commis un grand péché ; ils se sont fait des dieux d'or ;

» 32) Maintenant, si tu supportes leur péché... sinon efface-moi de ton livre que tu as écrit.

» 33) L'Éternel dit à Mosché : Celui qui a péché contre moi, je l'effacerai de mon livre.

» 34) Va, maintenant conduis ce peuple où je t'ai dit : voici, mon ange marchera devant toi, et au jour de mon ressentiment je leur ferai sentir leur péché.

» 35) L'Éternel frappa le peuple parce qu'ils avaient fait le veau, celui qu'avait fait Aaron. »

Sous l'influence de l'exégèse moderne, il nous est impossible de lire ce passage sans y trouver la trace d'une maladroite compilation de plusieurs récits émanant de sources différentes. Dans le verset 8, l'Éternel annonce lui-même à Moïse que son peuple s'est montré

apostat et s'est fabriqué une idole. Moïse intercède pour les pécheurs. Pourtant, au verset 18, il se comporte envers Josué comme s'il ne le savait pas et il s'emporte de colère subite (W. 19) quand il aperçoit la scène de l'adoration des faux dieux. Dans le verset 14, il a déjà obtenu le pardon de Dieu pour son peuple pécheur; pourtant il retourne (W. 31) sur la montagne pour implorer ce pardon, il avertit l'Éternel de l'apostasie du peuple et obtient l'assurance que la punition sera différée. Le verset 35 se rapporte à une punition du peuple par Dieu, dont on ne dit rien, tandis que les versets de 20 à 30 décrivent le châtiment exercé par Moïse lui-même. On sait que les parties historiques de ce livre, qui raconte l'Exode, présentent des contradictions encore plus incongrues et frappantes.

Pour les hommes de la Renaissance, il n'y avait naturellement pas de critique du texte biblique, ils le considéraient comme cohérent et trouvaient sans doute qu'il n'offrait pas un bon point d'appui à l'art descriptif. Le Moïse de la Bible a été averti que le peuple s'est adonné à l'adoration des faux dieux, il s'est porté vers la clémence et le pardon, et tombe néanmoins dans un subit accès de fureur lorsqu'il aperçoit le Veau d'or et la foule dansant autour. Quoi d'étonnant à ce que l'artiste, voulant décrire la réaction à cette douloureuse surprise de son héros, se soit rendu, pour des motifs psychiques internes, indépendant du texte biblique ? De tels écarts du texte de l'Écriture n'étaient nullement inhabituels, même pour de moindres raisons, ni interdits à l'artiste. Un tableau célèbre du Parmesan (1), qui se trouve dans sa ville natale, nous montre Moïse assis en haut d'une

(1) Jérôme-François Mazzuoli, dit le Parmesan, peintre italien né à Parme, mort à Casal-Majeur (1504-1540). (Note des trad.).

montagne et précipitant les Tables à terre, quoique le verset de la Bible dise expressément : il les brisa au pied de la montagne. Déjà la représentation d'un Moïse assis ne peut s'appuyer sur le texte biblique et elle semble donner raison à ceux qui admettent que la statue de Michel-Ange ne se propose pas de fixer un moment précis de la vie du héros.

Mais la transformation que Michel-Ange, d'après notre interprétation, fait subir au caractère de Moïse, est encore plus importante que l'infidélité au texte biblique. Moïse, en tant qu'homme, était, d'après les témoignages de la tradition, irascible et sujet à des emportements passionnés. Dans un de ces accès de sainte colère il avait tué l'Égyptien qui maltraitait un Israélite, ce qui le contraignit à quitter le pays et à s'enfuir au désert. Dans un éclat de passion analogue, il avait fracassé les Tables écrites par Dieu lui-même. Quand la tradition témoigne de pareils traits de caractère, sans doute est-elle sans parti pris et a-t-elle gardé l'empreinte d'une grande personnalité ayant réellement existé. Mais Michel-Ange a placé sur le tombeau du Pape un autre Moïse, supérieur au Moïse de l'histoire ou de la tradition. Il a remanié le thème des Tables de la Loi fracassées, il ne permet pas à la colère de Moïse de les briser, mais la menace qu'elles puissent être brisées apaise cette colère ou tout au moins la retient au moment d'agir. Par là il a introduit dans la figure de Moïse quelque chose de neuf, de surhumain, et la puissante masse ainsi que la musculature exubérante de force du personnage ne sont qu'un moyen d'expression tout matériel servant à rendre l'exploit psychique le plus formidable dont un homme soit capable : vaincre sa propre passion au nom d'une mission à laquelle il s'est voué.

L'interprétation de la statue de Michel-Ange

semble ici achevée. On peut encore poser une question : quels motifs ont poussé l'artiste à choisir, pour le tombeau du Pape Jules II, un Moïse et surtout un Moïse ainsi transformé ? De bien des côtés, et unanimement, on a prétendu que ces motifs seraient à rechercher dans le caractère du Pape et dans les rapports que l'artiste avait avec lui. Jules II s'apparentait à Michel-Ange en ceci qu'il cherchait à réaliser de grandes et puissantes choses, avant tout le grandiose par la dimension. Il était homme d'action, son but était net : il visait à l'unité de l'Italie sous la domination de la Papauté. Ce qui ne devait réussir que plusieurs siècles plus tard par la coaction d'autres forces, il voulait l'atteindre seul, isolé, dans le court espace de temps et de domination à lui dévolu, impatient, par des moyens violents. Il savait voir en Michel-Ange l'un de ses pairs, mais il le fit souvent souffrir par ses colères et ses manques d'égards. L'artiste se sentait doué de la même ambitieuse violence et il se peut que, esprit spéculatif autrement pénétrant, il ait pressenti l'insuccès auquel tous deux étaient voués. Ainsi il dota le mausolée du Pape de son Moïse, ce qui n'était pas sans constituer un reproche à son protecteur disparu, un avertissement à soi-même, et par cette œuvre de critique il sut s'élever au-dessus de sa propre nature.

IV

En 1863, un Anglais, W. Watkiss Lloyd, a consacré un petit livre au Moïse de Michel-Ange (1). Lorsque je réussis

(1) W. Watkiss Lloyd : *The Moses of Michel-Angelo*, London, Williams and Norgate, 1863.

à me procurer cet écrit de quarante-six pages, c'est avec des sentiments mêlés que je pris connaissance de son contenu. Ce me fut une occasion d'expérimenter sur moi-même quels mobiles peu dignes et enfantins interviennent souvent dans nos travaux au service d'une grande cause. Je regrettai que Lloyd eût trouvé d'avance et indépendamment de moi une bonne part de ce qui m'était cher à titre de résultat de mes propres efforts, et après coup seulement je pus me réjouir de cette confirmation inattendue. Il est vrai que nos vues divergent sur un point décisif.

Lloyd a d'abord remarqué que les descriptions habituelles sont inexactes, que Moïse n'est pas sur le point de se lever (1), que la main droite ne saisit pas la barbe, et que son index seul repose sur elle (2).

Il a aussi constaté, ce qui est plus important, que la position de la statue représentée ne peut s'expliquer que par le rappel d'un moment précédent, non représenté, et que le fait de porter les mèches gauches de la barbe vers la droite indique que la main droite et la partie gauche de la barbe devaient se trouver précédemment en relation intime et naturelle. Mais il prend une autre voie pour rétablir ce voisinage nécessairement déduit, il ne dit pas : la main se portait sur la barbe, mais : la barbe se trouvait près de la main. Il explique qu'on doit se figurer les choses ainsi : « la tête de la statue, juste avant la subite surprise, était

(1) But he is not rising or preparing to rise ; the bust is fully upright, not thrown forward for the alteration of balance preparatory for such a movement... (p. 10).

(2) Such a description is altogether erroneous ; the fillets of the beard are detained by the right hand, but they are not held, nor grasped, enclosed or taken hold of. They are even detained but momentarily — momentarily engaged, they are on the point of being free for disengagement (p. 11).

tournée en plein sur la droite au-dessus de la main qui, avant comme après, tenait les Tables de la Loi ». Le poids exercé sur la paume de la main (par les Tables) fait s'ouvrir naturellement les doigts sous les boucles retombantes et le subit mouvement de conversion de la tête de l'autre côté a pour effet qu'une partie des mèches se trouve un moment retenue par la main restée immobile, constituant cette guirlande de barbe qu'il faut comprendre comme un sillage (« wake »), laissé par la main.

Lloyd se laisse détourner de l'autre rapprochement possible entre la main droite et la moitié gauche de la barbe par une considération qui prouve combien il a passé près de notre interprétation. Il n'admet pas que le prophète, même dans la plus grande agitation, ait pu étendre la main pour tirer ainsi sa barbe de côté. Dans ce cas, la position des doigts serait devenue tout autre, et, de plus, à la suite de ce mouvement, les Tables, qui ne sont retenues que par la pression de la main, auraient dû tomber ; il faudrait donc attribuer au personnage, pour qu'il pût encore retenir les Tables, un geste maladroit dont la représentation équivaudrait à une profanation. (« *Unless clutched by a gesture so awkward, that to imagine it is profanation.* »)

Il est facile de voir à quoi tient cette omission de l'auteur. Il a exactement interprété les singularités concernant la barbe, en y voyant les marques d'un mouvement déjà accompli, mais il a négligé de tirer les mêmes conclusions des particularités, non moins forcées, de la position des Tables. Il ne tient compte que des indications données par la barbe, et non plus de celles fournies par les Tables, dont il considère la position finale comme ayant été aussi l'originale. C'est ainsi qu'il se barre le chemin vers une conception telle que la nôtre, conception qui, par la mise en valeur

de certains détails peu apparents, conduit à une interprétation surprenante et de toute la figure et des intentions qui l'animent.

Mais qu'en serait-il si tous deux nous faisions fausse route ? Si nous avions estimé importants et significatifs des détails indifférents à l'artiste et qu'il aurait, arbitrairement ou pour des raisons plastiques, faits tels qu'ils sont, sans sous-entendre aucun mystère ? Aurions-nous subi le sort de tant de critiques qui croient voir distinctement ce que l'artiste n'a voulu faire ni consciemment, ni inconsciemment ? Je ne saurais en décider. A Michel-Ange, à l'artiste dans les œuvres duquel un si grand fonds d'idées lutte pour trouver son expression, convient-il d'attribuer une indécision aussi naïve, et cela justement quand il s'agit de ces traits frappants et étranges de la statue de Moïse ? Finalement, on peut ajouter en toute humilité que la cause de cette incertitude, l'artiste en partage la responsabilité avec le critique. Michel-Ange a maintes fois été dans ses créations jusqu'à la limite extrême de ce que l'art peut exprimer ; peut-être n'a-t-il pas non plus atteint le plein succès avec le Moïse, si son intention était de laisser deviner la tempête qu'a soulevée une émotion violente par les signes qui en demeurent, quand, la tempête passée, le calme est rétabli.

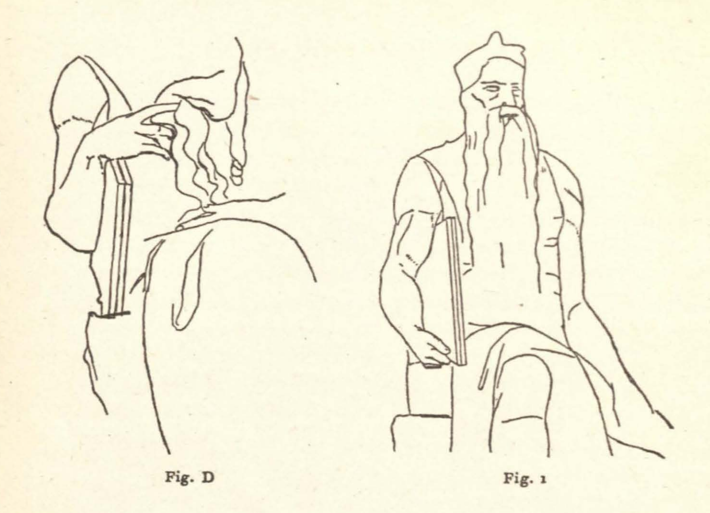


Fig. D

Fig. 1

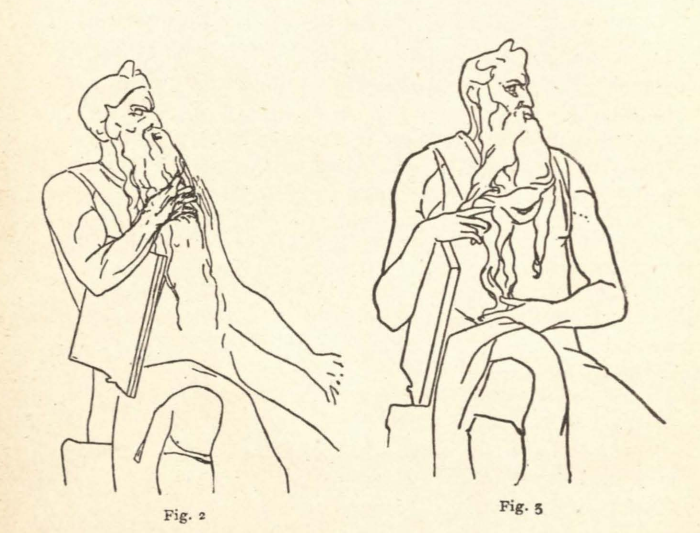


Fig. 2

Fig. 3

APPENDICE

(1927) (1).

Des années après la parution de ce travail sur le Moïse de Michel-Ange, publié en 1914, dans la revue *Imago*, sans que mon nom fût mentionné, un numéro du *Burlington Magazine for Connoisseurs* (N° CCXVII, vol. XXXVIII, Avril 1921) parvint entre mes mains par les soins de E. Jones, de Londres, et ainsi fut à nouveau sollicité mon intérêt pour l'interprétation que j'avais proposée de la statue. Dans ce numéro se trouve un court article de H. P. Mitchell, relatif à deux bronzes du XIIe siècle, actuellement à l'*Ashmolean Museum* à Oxford, et attribués à un éminent artiste de ce temps : Nicolas de Verdun. De lui nous possédons encore d'autres œuvres à Tournai, à Arras et à Klosterneuburg, près Vienne ; le reliquaire des Trois-Rois, à Cologne, est considéré comme son chef-d'œuvre.

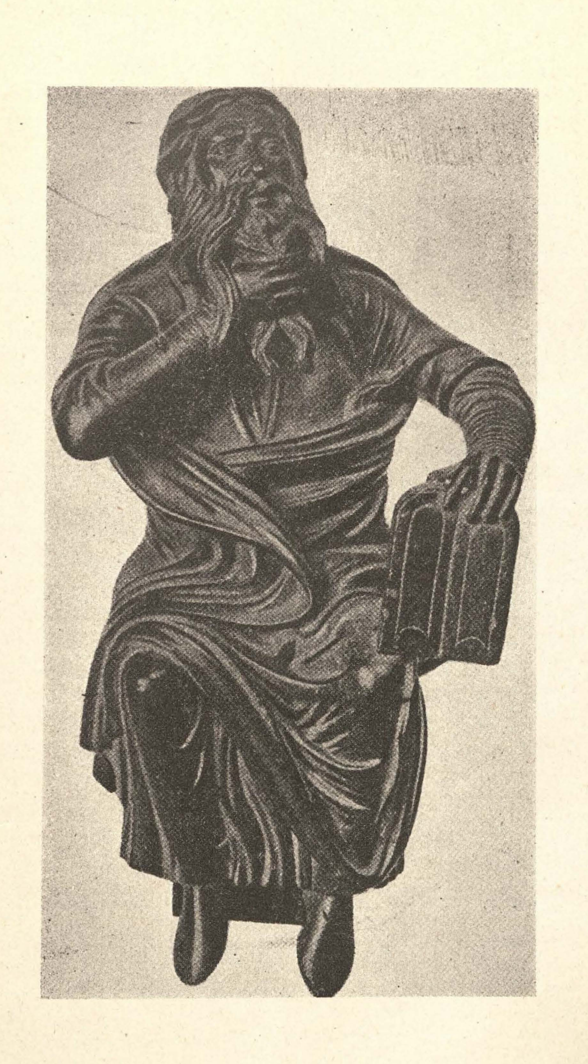
L'une des deux statuettes étudiées par Mitchell est un *Moïse* (haut d'un peu plus de 23 cm.), identifié comme tel indiscutablement de par les Tables de la Loi qu'il porte. Ce Moïse est également représenté assis, enveloppé d'un manteau à larges plis ; son visage a une expression émue, passionnée et peut-être affligée, sa main droite saisit la longue barbe et en presse les mèches, comme en une pince, entre la paume et le pouce, c'est-à-dire exécute ce même mouvement supposé, dans la figure 2 de mon essai, être le stade préliminaire de l'attitude dans laquelle nous voyons maintenant figé le Moïse de Michel-Ange.

Un regard sur la reproduction ci-jointe fait voir la différence principale existant entre les deux figures que plus

(1) A paru en allemand dans *Imago*, 1927, vol. XIII, fasc. 4.

de trois siècles séparent. Le Moïse de l'artiste lorrain tient les Tables de la main gauche par leur bord supérieur et les appuie sur son genou ; transfère-t-on les Tables de l'autre côté et les confie-t-on au bras droit, alors on a rétabli la situation initiale du Moïse de Michel-Ange. Si ma conception du geste par lequel Moïse saisit sa barbe est admissible, le Moïse de l'an 1180 reproduit un moment emprunté à l'orage des passions, la statue de Saint-Pierre-ès-Liens le calme après l'orage.

Je crois que la trouvaille dont il est ici fait part accroît la vraisemblance de l'interprétation que j'ai essayée dans mon travail de 1914. Peut-être sera-t-il possible à un connaisseur d'art de combler l'abîme creusé par les siècles entre le Moïse de Nicolas de Verdun et celui du maître de la Renaissance italienne, en montrant qu'il existe des types intermédiaires de Moïse.



LA PSYCHANALYSE ET L'ÉTABLISSEMENT DES FAITS EN MATIÈRE JUDICIAIRE PAR UNE MÉTHODE DIAGNOSTIQUE (1)

Messieurs,

La compréhension grandissante du peu de foi qu'il convient d'accorder au témoignage, lequel constitue actuellement en justice la base de tant de condamnations, aura renforcé chez vous tous, futurs juges et défenseurs, l'intérêt porté à une nouvelle méthode d'investigation susceptible d'obliger l'accusé à démontrer lui-même, par des signes objectifs, sa culpabilité ou son innocence. Cette méthode consiste en des expériences psychologiques et est basée sur des travaux psychologiques ; elle est en rapport étroit avec certaines conceptions qui, dans la psychologie médicale, n'ont été mises en valeur que tout récemment. Je sais que vous êtes en train d'éprouver le maniement et la portée de cette nouvelle méthode au moyen d'expériences qu'on pourrait appeler « exer-

(1) Conférence faite au cours pratique du Docteur Loeffler à l'Université de Vienne en juin 1906 ; a paru d'abord dans *Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalistik*, de Hans Gross, vol. XXVI (1906), ensuite dans la deuxième série de la *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre.*

cices sur des fantômes » (*Phantomübungen*) ; et j'ai répondu avec empressement à l'invitation de votre président, le Professeur Loeffler, de vous démontrer plus en détail les rapports de ce procédé avec la psychanalyse.

Tous, vous connaissez le jeu de société et d'enfants qui consiste à lancer un mot quelconque, auquel le partenaire doit ajouter un second mot, lequel, adjoint au premier, fait un mot composé. Par exemple, bateau, mouche = bateau-mouche. La tentative d'association introduite dans la psychologie par l'école de Wundt n'est rien d'autre qu'une variante de ce jeu d'enfants auquel manque une seule de ses conditions. Elle consiste en effet à lancer à une personne un mot, — le mot inducteur, — mot auquel elle devra répondre le plus vite possible par un second mot qui lui vient à l'esprit, ce qu'on appelle « réaction », et sans qu'elle ait été limitée par quoi que ce soit dans le choix du mot de cette réaction. Le temps nécessaire à la réaction, et le rapport existant entre le mot inducteur et la réaction, rapport qui peut affecter une grande diversité, sont l'objet de l'observation. On ne peut cependant pas dire qu'il soit résulté d'abord grand chose de ces essais. Cela se comprend, car ils étaient faits sans que la question fût posée sur une base certaine, et il leur manquait une idée susceptible d'être appliquée aux résultats obtenus. Ils ne prirent leur plein sens et ne devinrent féconds que lorsque, à Zurich, Bleuler et ses élèves, en particulier Jung, commencèrent à s'occuper de ces « expériences d'association ». Cependant, ces dernières tentatives n'acquirent de valeur que grâce à l'hypothèse que la réaction au mot inducteur ne peut pas être un produit du hasard, mais est forcément déterminée chez celui qui réagit par un contenu préexistant de représentations.

On s'est accoutumé à appeler « complexe » un contenu de représentations ainsi capable d'influencer la réaction au mot inducteur. Cette influence se manifeste, soit que le mot inducteur effleure directement le complexe, soit que celui-ci réussisse à se mettre par des intermédiaires en rapport avec le mot inducteur. Ce déterminisme de la réaction est un fait très remarquable ; vous pourrez trouver exprimé ouvertement, dans la littérature relative à ce sujet, l'étonnement qu'il cause. Mais on ne peut douter de la justesse du fait, car vous pouvez en règle générale faire la preuve de ce complexe influent et comprendre, grâce à lui, des réactions qui, autrement, resteraient incompréhensibles rien qu'en interrogeant la personne réagissante sur les motifs de sa réaction. Des exemples tels que ceux des pages 6, 8 et 9 de l'essai de Jung (1) sont très propres à nous faire douter du hasard et du soi-disant arbitraire des processus psychiques.

Jetez maintenant avec moi un coup d'œil sur la « préhistoire » des idées Bleuler-Jung relatives à la détermination de la réaction par le complexe chez la personne examinée. En 1901, j'ai démontré dans un essai (2) que toute une série d'actes, que l'on tenait pour non motivés, étaient au contraire étroitement déterminés, et qu'ils contribuaient à diminuer d'autant le libre arbitre psychique. J'ai pris pour objet de mon étude les petits actes manqués, oublis, *lapsus linguæ* et *calami*, pertes d'objets, et fait voir comment, quand

(1) Jung, *Die psychologische Diagnose des Tatbestandes* (Le diagnostic psychologique de l'état des faits), *Juristisch-psychiatrische Grenzfragen*, 1906, IV, 2.

(2) Zur Psychopathologie des Alltagslebens, *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*, vol. X. (A paru en volume en 1904 ; 10e édition, 1924 ; *Gesammelte Schriften*, vol. IV.) *La Psychopathologie de la vie quotidienne*. (Traduction Jankélévitch, Paris, Payot, 1924.)

quelqu'un fait un *lapsus linguæ*, ce n'est ni le hasard, ni simplement des difficultés de prononciation ou des similitudes de sons qu'il faut en rendre responsable, mais que, chaque fois, on peut découvrir un contenu de représentations — un complexe — qui est venu troubler les choses et a modifié dans le sens qui lui était propre ce que la personne avait l'intention de dire. J'ai, de plus, observé chez les humains les petits actes qui semblent sans intention et fortuits, petits actes futiles, jeux, etc., et je leur ai ôté le masque et ai pu montrer qu'ils étaient des « actes symptomatiques » en rapport avec un sens secret et dont la fonction est de procurer à celui-ci une expression passant inaperçue. On a pu voir encore qu'un prénom ne peut pas même vous venir à l'esprit sans qu'il soit déterminé par un puissant complexe de représentations que l'on peut mettre en lumière ; les chiffres eux-mêmes, que l'on semble choisir à volonté, se laissent ramener à de semblables complexes cachés. Un de mes collègues, le Dr Alfred Adler, a, peu d'années plus tard, pu appuyer de quelques beaux exemples cette mienne assertion, de toutes celles que j'ai avancées la plus surprenante (1). S'est-on habitué à une telle conception du déterminisme de la vie psychique, on comprend — c'est une déduction justifiée par les résultats de la psychopathologie de la vie quotidienne — que les réactions de la personne soumise aux expériences d'association ne peuvent pas non plus être arbitraires, mais doivent dépendre d'un contenu de représentations qui agit en elle.

Enfin, Messieurs, revenons-en à l'expérience d'asso-

(1) ADLER, *Drei Psychoanalysen von Zahleneinfällen und obsedierenden Zahlen*. Trois analyses psychologiques d'idées de chiffres et d'obsessions de chiffres. (*Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift von Bresler*, 1905, n° 28.)

ciation. Dans les cas considérés jusqu'ici, c'était la personne examinée qui nous renseignait sur la provenance des réactions et cette condition ôte tout intérêt à cette tentative du point de vue judiciaire. Mais qu'adviendrait-il si nous modifions la disposition de l'expérience, à peu près comme dans une équation à plusieurs grandeurs on peut résoudre l'équation soit d'après une grandeur, soit d'après l'autre, faire, soit de l'a, soit du b, l'x que l'on recherche ? Jusqu'ici, c'est le complexe qui à nous, examinateurs, était inconnu, nous faisions l'épreuve à l'aide de mots inducteurs, choisis à notre gré, et la personne examinée nous livrait le complexe que les mots inducteurs amenaient à se manifester. Procédons autrement, choisissons un complexe à nous connu, agissons sur lui avec des mots inducteurs choisis à dessein, rejetons l'x du côté de la personne réagissante : n'est-il pas alors possible de décider, d'après le résultat des réactions, si la personne examinée porte en elle le complexe en question ? Vous le voyez, cette disposition de l'expérience répond exactement au cas du juge d'instruction, lequel voudrait savoir si certains faits qui lui sont connus le sont aussi de l'accusé, en tant qu'auteur de ces faits. Il semble que Wertheimer et Klein, deux élèves du criminaliste Hans Gross, de Prague, aient les premiers entrepris de modifier dans ce sens, si important de votre point de vue, la disposition de l'expérience (1).

Vous avez déjà appris, grâce à vos propres essais, que, dans ces interrogatoires, il se trouve dans les réactions toutes sortes de points de repère permettant de décider si la personne examinée possède ou non le complexe sur lequel on cherche à agir par des

(1) D'après Jung, *l c*

mots inducteurs. Je vais vous les énumérer à la file : 1) Le contenu inaccoutumé de la réaction exigeant une explication ; 2) l'allongement du temps de la réaction, quand il se trouve que les mots inducteurs qui ont touché le complexe ne reçoivent de réponse qu'après un retard marqué (souvent atteignant à plusieurs fois le temps de réaction accoutumé) ; 3) l'erreur qui se manifeste dans la répétition. Vous savez à quel fait remarquable il est fait allusion ici. Quand, peu de temps après avoir terminé l'expérience faite avec une série de mots inducteurs, on présente de nouveau ceux-ci à la personne qu'on examine, celle-ci répète les mêmes réactions que la première fois. Ce n'est que pour les mots inducteurs qui ont touché directement le complexe qu'elle remplace volontiers la première réaction par une différente. 4) Le fait de la persévération (je dirais plutôt de l'effet après coup). En effet, il arrive souvent que l'action due à l'éveil du complexe par un mot inducteur (« mot critique ») le concernant (par exemple l'allongement du temps de réaction) persiste et modifie encore les réactions aux mots suivants non critiques. Là donc où se rencontrent tous ces indices, ou du moins un grand nombre d'entre eux, le complexe que nous connaissons s'est dévoilé comme étant troublant chez celui que l'on interroge. Vous devez comprendre ce trouble de cette façon : le complexe présent chez celui que l'on interroge est investi d'affect et par là capable de soustraire une certaine quantité d'attention au travail des réactions ; vous avez ainsi dans ce trouble un cas de « trahison psychique de soi-même ».

Je sais que vous vous occupez actuellement des hasards et des difficultés de cette manière de procéder qui doit amener l'inculpé à se trahir objectivement lui-même, et c'est pourquoi j'attire votre attention

sur ce fait qu'on se sert depuis près de dix ans, dans un autre domaine, d'un processus tout à fait analogue, en vue de découvrir du matériel psychique caché ou dissimulé. Ma tâche sera de mettre sous vos yeux, ici et là, les analogies et les différences.

Ce domaine est certes très différent du vôtre. Je veux en effet parler de la thérapeutique de certaines « maladies nerveuses » qu'on appelle psychonévroses, et auxquelles l'hystérie et les idées obsessionnelles peuvent servir de modèle. Ce processus s'appelle la psychanalyse, et il a été développé par moi d'après la méthode de traitement cathartique employée en premier lieu par J. Breuer (1) à Vienne. Pour aller au devant de votre étonnement, il faut que je vous expose l'analogie qui existe entre le criminel et l'hystérique. Il s'agit chez tous deux d'un secret, de quelque chose de caché. Mais, pour éviter tout paradoxe, je veux tout de suite souligner aussi la différence qui existe entre eux. Chez le criminel il s'agit d'un secret que celui-ci connaît et qu'il vous cache, chez l'hystérique d'un secret que lui-même ignore et qui se cache à lui. Comment cela est-il possible ? Cependant nous le savons, grâce à de laborieuses recherches : toutes ces maladies proviennent de ce que ces personnes ont réussi à tellement refouler certains souvenirs et représentations fortement investis d'affect, ainsi que les désirs édifiés sur ceux-ci, que le tout ne joue plus aucun rôle dans leur pensée, ne se présente plus à leur conscience et demeure ainsi caché à elles-mêmes. C'est de ce matériel psychique refoulé, de ces « complexes » que proviennent les symptômes somatiques et psychiques qui tourmentent les malades, tout à fait à la manière d'une mauvaise

(1) J. Breuer et Sigm. Freud, Studien über Hysterie, (Etudes sur l'hystérie) 1895 et *Gesammelte Schriften*, vol. I.

conscience. Ainsi la différence entre le criminel et l'hystérique est sur ce point fondamentale.

La tâche du thérapeute est cependant la même que celle du juge d'instruction ; nous devons découvrir ce qui, dans le psychisme, est caché et nous avons inventé dans ce but une série de procédés de détective dont Messieurs les juristes imiteront certes quelques-uns.

Il sera intéressant pour vous, en vue de votre travail, d'apprendre comment nous autres, médecins, nous procédons dans la psychanalyse. Après que le malade a raconté une première fois son histoire, nous l'engageons à s'abandonner entièrement à ses associations et à dire, sans restriction critique, ce qui lui vient à l'esprit. Nous partons ainsi de l'hypothèse, que lui même ne partage nullement, que ses associations ne seront pas arbitraires, mais qu'elles seront déterminées par leur rapport avec son secret, son « complexe », si bien qu'on peut les considérer, pour ainsi dire, comme des rejetons de ce complexe. Vous le voyez, c'est la même hypothèse à l'aide de laquelle vous avez trouvé qu'on pouvait interpréter les expériences d'association. Le malade cependant, auquel on a prescrit de suivre la règle et de communiquer toutes ses associations, ne semble pas capable de le faire. Il retient tantôt l'une, tantôt l'autre de celles-ci, sous différents prétextes : ou bien elle est sans aucune importance, ou bien elle est en dehors de la question, ou bien elle n'a pas le moindre sens. Nous exigeons alors qu'il nous communique son association et qu'il la poursuive en dépit de ces objections, car précisément cette critique, en se faisant jour, nous est une preuve que cette association est en rapport avec le complexe que nous cherchons à découvrir. Nous voyons dans cette manière de se comporter du malade une manifes-

tation de la « résistance » qui est en lui, résistance qui demeure présente pendant toute la durée du traitement. Je veux seulement indiquer sommairement que cette notion de la résistance a pris la plus grande importance dans notre compréhension de la genèse de la maladie comme du mécanisme de sa guérison.

Vous ne pouvez guère observer directement cette espèce de critique des associations dans vos expériences ; par contre, dans la psychanalyse, nous sommes en mesure d'observer tous les indices marquants d'un complexe qui vous sont familiers. Lorsque le malade n'ose plus enfreindre la règle qui lui a été donnée, nous nous apercevons cependant qu'il s'arrête par moments dans la reproduction des associations, qu'il hésite et qu'il fait des pauses. Chacune de ces hésitations dénote pour nous une manifestation de résistance et nous sert de signe d'appartenance au « complexe ». Or, elle en est pour nous le plus important indice tout comme pour vous l'allongement du temps de réaction. Nous sommes accoutumés à interpréter dans ce sens l'hésitation, même lorsque le contenu de l'association retenue ne semble présenter aucun obstacle, quand le malade assure qu'il ne peut pas se figurer pourquoi il devrait hésiter à la communiquer. Les pauses qui se présentent dans la psychanalyse sont en général bien plus grandes que les retards que vous notez dans vos expériences de réaction.

L'autre indice que vous connaissiez d'un complexe, la modification de la réaction quant à son contenu, joue encore son rôle dans la technique de la psychanalyse. Nous avons coutume de considérer, chez notre malade, la plus faible variation dans la manière habituelle de s'exprimer comme étant toujours

le signe d'un sens caché, et nous nous exposons même volontiers, de par semblable interprétation, à ses moqueries pendant un certain temps. Nous guettons chez lui justement les propos où miroite l'équivoque et dans lesquels, à travers l'expression indifférente, le sens caché transparaît. Non seulement le malade, mais encore beaucoup de nos collègues, ignorants de la technique psychanalytique et de ses conditions particulières, refusent ici de nous accorder leur créance et nous accusent d'un excès de subtilité et de couper des cheveux en quatre ; cependant, nous finissons presque toujours par avoir raison. Au fond, il n'est pas difficile de comprendre qu'un secret soigneusement gardé ne se décèle que par de légères allusions, tout au plus à double entente. Le malade s'habitue enfin à nous donner sous forme de « description indirecte » tout ce dont nous avons besoin pour dévoiler le complexe.

Dans un domaine plus restreint, nous utilisons dans la psychanalyse le troisième de vos indices de complexe, l'erreur, c'est-à-dire la modification dans la répétition. Un problème, qui nous est souvent posé, consiste dans l'interprétation de rêves, c'est-à-dire dans la traduction du contenu d'un rêve qu'on se rappelle en son sens caché. Il peut arriver que nous ne sachions pas en quel point il convient d'aborder le problème et nous pouvons alors nous servir d'une règle empiriquement découverte qui consiste à faire répéter le récit du rêve. Le rêveur modifie alors généralement sa manière de s'exprimer en divers points, tandis qu'en d'autres points il se répète fidèlement. Nous nous attachons alors à ces points où la reproduction est défectueuse en raison d'une modification, souvent aussi d'une omission, cette infidélité dans la répétition nous étant une garantie de la relation qui

existe avec le complexe et nous permettant d'aborder au mieux le sens secret du rêve (1).

Ne croyez pas, cependant, que je sois arrivé au bout des concordances que je recherche quand je vous aurai avoué qu'il ne se trouve pas dans la psychanalyse de phénomène semblable à la « persévération ». Cette apparente différence ne tient qu'aux conditions particulières à vos expériences. Vous ne laissez pas, en somme, à l'effet du complexe le temps de se développer ; à peine a-t-il commencé d'agir que vous détournez l'attention du sujet par un mot inducteur probablement indifférent et pouvez alors observer que parfois, malgré le trouble que vous lui faites subir, la personne examinée demeure occupée par le complexe. Nous, nous évitons de troubler ainsi la personne que nous analysons, nous gardons notre malade occupé par son complexe, et parce que chez nous tout est pour ainsi dire « persévération » nous ne pouvons pas observer ce phénomène à l'état isolé.

On peut l'affirmer : nous parvenons en général, par des techniques telles que celles que nous venons de vous faire connaître, à rendre conscient au malade son secret, le refoulé, et par là à faire cesser la détermination psychologique des symptômes de son mal. Mais avant que de ce succès vous tiriez des déductions relatives au succès probable de vos propres travaux, nous allons observer quelles sont, ici et là, les différences que présente la situation psychologique.

Nous avons déjà indiqué quelle est la différence principale : chez le névropathe, il y a secret pour sa propre conscience ; chez le criminel, il n'y a secret que pour vous ; chez le premier existe une ignorance

(1) Comparez dans *Traumdeutung* 1900. (*Gesammelte Schriften*, vol. II et III) ; *La Science des Rêves* (tr. Meyerson, Payot, Paris, 1929).

réelle, bien que pas dans tous les sens que l'on puisse donner au mot ; chez le dernier il n'y a qu'une simulation de l'ignorance. A cela tient une autre différence importante du point de vue pratique. Dans la psychanalyse, le malade nous vient en aide par son effort conscient contre sa résistance, car il s'attend à ce que l'examen lui rapporte un avantage : la guérison ; le criminel, par contre, ne travaille pas avec vous, ce serait travailler à l'encontre de tout son *moi*. En compensation, dans votre examen, il n'est question pour vous que d'acquérir une conviction objective, tandis que, dans la thérapeutique, il est indispensable que le malade lui-même arrive à acquérir la même conviction. Mais il reste à voir quels seront les obstacles et les modifications à votre technique que vous imposera l'absence de cette collaboration de la part du sujet examiné. C'est là, d'ailleurs, une situation qu'il vous sera impossible de jamais établir dans vos exercices d'école, car le collègue qui assume alors le rôle de prévenu reste, malgré tout, votre collaborateur et vient à votre aide malgré son intention consciente de ne pas se trahir.

En poussant plus loin la comparaison entre les deux situations, vous constaterez en somme que la psychanalyse a une tâche plus simple, ne constitue qu'un cas particulier de la découverte de ce qui est caché dans la vie psychique, tandis que, dans votre travail, la tâche est plus étendue. Qu'il s'agisse régulièrement chez les psychonévropathes d'un complexe sexuel refoulé (au sens le plus large), c'est ce qui pour nous n'entre pas en ligne de compte en tant que différence. Mais il y a autre chose. La tâche de la psychanalyse peut s'énoncer absolument de même dans tous les cas : il s'agit de découvrir des complexes refoulés par suite de sentiments de déplaisir, et qui,

lorsqu'ils essaient d'entrer dans la conscience, donnent des signes de résistance. Cette résistance est en quelque sorte localisée, elle s'établit à la frontière de l'inconscient et du conscient. Dans les cas dont vous vous occupez, il s'agit d'une résistance qui ressortit entièrement au conscient. Vous ne pourrez pas négliger, sans plus, cette différence, et vous devrez commencer par établir, au moyen d'essais. si la résistance consciente se trahit ou non par les mêmes signes absolument que la résistance inconsciente. Il me semble, en outre, que vous ne pouvez pas encore savoir à coup sûr si vous êtes en droit d'interpréter vos indices objectifs des complexes comme des résistances, ainsi que nous, psychothérapeuthes, le faisons. Quoique ce ne soit pas très fréquent chez les criminels, néanmoins, chez les personnes qui servent à vos expérimentations, le cas peut se présenter que le complexe effleuré par vous soit chargé de plaisir, et l'on peut se demander s'il produira alors les mêmes réactions que s'il était chargé de déplaisir.

Je voudrais encore faire ressortir ceci : il se pourrait qu'un élément se mêlât à votre expérience, élément qui, dans la psychanalyse, est naturellement absent. Au cours de votre investigation, un névropathe pourra vous égarer en réagissant comme s'il était coupable, tout en étant innocent, ceci parce que, en lui, un sentiment de culpabilité toujours présent et aux aguets saisit l'occasion offerte par l'accusation particulière dont il est l'objet. Ne tenez pas ce cas pour une invention oiseuse ; pensez à la chambre d'enfants où l'on peut assez souvent l'observer. Il arrive qu'un enfant auquel on reproche un méfait nie avec conviction sa faute, mais, en même temps, pleure comme un pécheur pris sur le fait. Vous croirez peut-être que l'enfant ment en affirmant son innocence, mais le cas peut être tout autre. L'enfant n'a pas vraiment commis le méfait

dont vous l'accusez, mais en son lieu et place un autre méfait analogue, que vous ignorez et que vous ne lui reprochez pas. Il a donc raison de nier sa culpabilité relative à l'un des méfaits, mais en même temps il trahit son sentiment de culpabilité par rapport à l'autre. Le névropathe adulte se comporte en ceci, comme sur beaucoup d'autres points, tout à fait en enfant. Il y a beaucoup d'individus de ce genre, et on peut se demander si votre technique parviendra à distinguer ces gens, qui s'accuseront ainsi eux-mêmes, des coupables réels. J'ajouterai ceci encore : vous savez que, d'après votre code d'instruction criminelle, il ne vous est pas permis d'user de surprise à l'égard du prévenu. Il saura donc d'avance qu'il s'agit de ne pas se trahir au cours de l'expérience et l'on peut, par suite, se demander encore s'il est permis d'escompter les mêmes réactions quand l'attention se porte sur le complexe que lorsqu'elle s'en détourne, et jusqu'à quel point l'intention de dissimuler est susceptible d'influer sur la manière de réagir de telle ou telle personne.

C'est justement parce que les situations dans lesquelles vous avez à expérimenter présentent une diversité telle que la psychologie s'intéresse si vivement à leur succès. On aimerait vous prier de ne pas trop vite désespérer de leur utilité pratique. Je suis, quant à moi, fort loin, de par mes occupations, de participer à l'exercice de la justice, mais vous me permettrez de vous faire encore une proposition. Quelque indispensables que puissent être les exercices d'école à la préparation des instructions criminelles, vous ne parviendrez jamais à établir la même situation psychologique que celle où se trouve l'accusé au cours de l'enquête dans un procès. Ce sont là des « exercices sur des fantômes » qui ne sauraient en aucun cas

fonder l'utilisation pratique de cette méthode dans un procès criminel. Si nous ne voulons pas renoncer à nous en servir, le moyen suivant s'offre à nous. Il devrait vous être permis, voire imposé comme un devoir, de faire de telles investigations pendant des années sur tous les cas réels d'accusation pénale, sans que les résultats que vous obtiendriez fussent autorisés à influer en rien sur les décisions de la justice. Le mieux serait que les conclusions relatives à la culpabilité de l'accusé, auxquelles vos recherches vous auraient conduits, ne vinssent pas à la connaissance de la justice. Après avoir pendant des années rassemblé des faits et soumis à un travail comparatif les résultats ainsi acquis, les doutes relatifs à l'utilité pratique de cette méthode d'investigation psychologique devraient se dissiper. Certes, je le sais, la réalisation de ce vœu ne dépend pas que de vous et de votre éminent maître.

DES SENS OPPOSÉS
DANS LES MOTS PRIMITIFS (1)

En manière d'introduction à cet article, je citerai un passage de ma *Science des Rêves* où j'expose une observation découlant de la recherche analytique, observation qui n'a pas encore trouvé d'explication :

« La manière dont le rêve exprime les catégories de l'opposition et de la contradiction est particulièrement frappante : il ne les exprime pas, il paraît ignorer le « non ». Il excelle à réunir les contraires et à les représenter en un seul objet. Il représente souvent aussi un élément quelconque par son contraire, de sorte qu'on ne peut savoir si un élément du rêve, susceptible de contradiction, trahit un contenu positif ou négatif dans la pensée du rêve (2). »

Les interprétateurs de songes de l'antiquité semblent avoir fait le plus ample usage de l'hypothèse d'après laquelle, dans le rêve, une chose peut signifier son

(1) Ce rapport sur la brochure de même titre de Karl Abel (1884) a paru d'abord dans *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*, tome II (1910), puis dans la troisième série de la *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre.*

(2) *La Science des rêves.* (trad. Meyerson, Paris, Alcan, 1926, p. 285.)

contraire. Cette possibilité est aussi, à l'occasion, admise par les modernes investigateurs de rêves, ceci dans la mesure où ils accordent en général au songe un sens et une interprétation (1). Je crois ne pas non plus éveiller la contradiction en supposant que tous ceux qui m'ont suivi dans la voie d'une interprétation scientifique des rêves ont dû reconnaître que l'assertion précitée se trouve confirmée par les faits.

J'ai été amené à comprendre cette singulière tendance que possède l'élaboration du rêve à faire abstraction de la négation et à exprimer par une même représentation des choses contraires, en lisant par hasard un ouvrage de K. Abel (2). L'intérêt du sujet me justifiera à citer ici textuellement les passages décisifs du traité d'Abel (tout en éliminant la plupart des exemples). Nous y apprenons, en effet, cette chose surprenante : la manière de procéder précitée, dont est coutumière l'élaboration du rêve, est également propre aux plus anciennes langues connues.

Abel, après avoir fait ressortir l'antiquité de la angue égyptienne, qui avait dû se constituer longtemps avant l'époque des premières inscriptions hiéroglyphiques, poursuit :

« Donc, dans la langue égyptienne, cette relique unique d'un monde primitif, se trouve un certain nombre de mots ayant deux sens dont l'un est exactement le contraire de l'autre. Qu'on se figure, s'il est possible de se la figurer, une absurdité aussi flagrante que celle-ci : le mot *fort* signifiant aussi bien fort que

(1) Voyez, par ex. G. H. von Schubert : *Die Symbolik des Traumes*, 4e édit., 1862, chap. II ; *Die Sprache des Traumes* (Le Langage du rêve).

(2) Paru en 1884 en brochure et incorporé l'année suivante dans les *Sprachwissenschaftliche Abhandlungen (Essais philologiques)* de l'auteur.

faible ; le mot *lumière* servant aussi bien à désigner la lumière que l'obscurité ; un bourgeois de Munich appelant *bière* la bière, tandis qu'un autre emploierait le même terme pour parler de l'eau et on a l'extraordinaire usage auquel les anciens Égyptiens habituellement s'adonnaient dans leur langue. Comment en vouloir à qui, entendant cela, hoche la tête avec incrédulité ?... » (P. 4). (Suivent des exemples.)

« En présence de ce cas et de beaucoup d'autres cas semblables d'acception antithétique (voir l'Appendice), on ne saurait douter que, dans *une* langue du moins, il ait existé nombre de mots désignant à la fois une chose et son contraire. Quelque surprenant que cela soit, nous nous trouvons là devant un fait avec lequel il faut compter. » (P. 7).

L'auteur rejette alors l'explication de cet état de choses par une consonance fortuite et il se défend avec une énergie égale de l'idée que celui-ci soit dû à l'infériorité du développement intellectuel égyptien.

« Or, l'Égypte n'était rien moins que la patrie de l'absurde. Elle était au contraire l'un des plus anciens habitats de la raison humaine en voie de se développer... Elle possédait une morale pure et pleine de noblesse et avait formulé la plus grande partie des dix commandements à une époque où les peuples, dont la civilisation est aujourd'hui l'apanage, faisaient encore des sacrifices humains à leurs idoles sanguinaires. Un peuple qui avait allumé le flambeau de la justice et de la civilisation en des temps aussi obscurs ne peut pourtant pas avoir été absolument stupide dans sa manière de parler et de penser quotidienne... Ces hommes qui savaient fabriquer le verre, et qui pouvaient avec des machines soulever et mouvoir des blocs énormes, devaient avoir du moins assez de raison pour ne pas considérer une chose comme

étant elle-même et en même temps son contraire. Comment concilier ces faits avec cet autre que les Égyptiens se soient permis une langue aussi étrange et contradictoire... qu'ils aient eu la coutume de donner aux pensées les plus contraires une seule et même consonance verbale et de relier en une sorte d'union indissoluble ce qui de part et d'autre était le plus fortement opposé ? » (P. 9).

Avant d'essayer d'aucune explication, il faut encore tenir compte d'un renforcement de cet inconcevable procédé de la langue égyptienne. « De toutes les excentricités du lexique égyptien, la plus extraordinaire est peut-être celle-ci : outre les mots qui unissent en eux les sens les plus opposés, il possède encore des mots composites, dans lesquels deux vocables de sens contraires forment un composé ne possédant que l'un des sens des deux éléments le constituant. Ainsi, dans cette langue extraordinaire, il n'y a pas seulement des mots voulant dire aussi bien *fort* que *faible*, ou *ordonner* qu'*obéir*, mais encore des mots composites tels que *vieux-jeune*, *loin-près*, *lier-séparer*, *dehors-dedans*... lesquels, malgré un assemblage de mots comprenant les sens les plus dissemblables, ne veulent dire, le premier que *jeune*, le second que *près*, le troisième que *lier*, le quatrième que *dedans*... C'est donc vraiment intentionnellement qu'ont été réunies dans ces mots des contradictions quant aux concepts, non pas afin de créer, comme cela arrive parfois en chinois, un nouveau concept, mais simplement afin d'exprimer, par ce mot composite, le sens d'un seul de ses membres contrastés, sens que ce membre isolé eût à lui seul suffi à fournir... »

Toutefois, ce problème est plus facile à résoudre qu'il ne semble. Nos concepts prennent naissance par une comparaison. « S'il faisait toujours clair, nous

n'aurions à faire aucune comparaison entre clair et obscur, et nous ne posséderions ni le concept ni le mot de clarté... » — « Il est évident que sur cette planète tout est relatif et n'a d'existence indépendante qu'en tant que ses relations aux autres choses permettent de l'en rapprocher ou de l'en distinguer... » — « Tout concept se trouvant devoir être le frère jumeau de son contraire, comment aurait-il pu être une première fois pensé, comment aurait-il pu être communiqué à d'autres qui essayaient de le penser, sinon en le mesurant à son contraire?... » « Comme on ne pouvait concevoir le concept de force en dehors du contraste avec la faiblesse, le mot qui exprimait *fort* acquit un ressouvenir simultané de *faible*, concept grâce auquel il avait au début reçu l'existence. En réalité, ce mot ne désignait vraiment ni fort, ni faible, mais seulement le rapport entre les deux et la différence qui les avait créés tous deux. » (P. 15). — « Or, l'homme n'a pu acquérir ses notions les plus anciennes et les plus élémentaires que par l'opposition d'un contraire à son contraire et ce n'est que peu à peu qu'il a appris à séparer les deux termes de l'antithèse et à penser à chacun des deux sans le mesurer consciemment à l'autre. »

On peut se demander, la parole ne servant pas seulement à formuler la pensée individuelle, mais essentiellement à la communiquer à autrui, de quelle manière l'« Égyptien primitif » s'y prenait pour faire connaître à son semblable « quelle partie de ce concept mixte il envisageait chaque fois »? Dans l'écriture, cela était réalisé à l'aide de ce qu'on appelle les images « déterminatives », lesquelles, apposées derrière les caractères écrits, en indiquaient le sens, sans être, elles-mêmes, destinées à être prononcées. « Quand le mot égyptien *ken* veut dire *fort*, derrière le son

exprimé par les caractères écrits se trouve l'image d'un homme debout armé ; quand ce même mot doit vouloir dire *faible*, c'est l'image d'un homme accroupi, las, qui suit les caractères représentant le son. La plupart des autres mots à double entente sont, de façon analogue, accompagnés d'images explicatives. » (Page 18). D'après Abel, dans le langage parlé, le geste accompagnant le mot parlé lui donnait le signe voulu.

Ce sont, d'après Abel, *les racines les plus primitives* dans lesquelles on observe le phénomène de double sens antithétique. Au cours de l'évolution ultérieure de la langue, ce double sens disparaît et, du moins dans l'égyptien antique, on peut suivre toutes les transitions existant entre le double sens antithétique archaïque et la signification unique qu'ont les mots de nos langues modernes. Les mots originairement à double sens se séparent dans la langue ultérieure en deux mots à signification unique, les deux acceptions opposées éprouvent, chacune pour soi, une réduction (modification) phonétique de la même racine. Ainsi, par exemple, déjà dans le style hiéroglyphique, *ken* (fort, faible) s'est séparé en *ken* (fort) et en *kan* (faible). « En d'autres termes, les notions qui n'avaient pu être trouvées que par antithèse deviennent avec le temps assez familières à l'esprit humain pour permettre à chacune des deux parties une existence indépendante et pour procurer en même temps à chacune un énoncé distinct. »

D'après Abel, la démonstration, facile à faire pour la langue égyptienne, de sens primitifs contradictoires, peut aussi s'étendre aux langues sémitiques et indo-européennes. « Reste à savoir jusqu'où cela peut se produire dans d'autres familles linguistiques encore ; car, bien que primitivement le sens opposé ait dû

s'imposer dans toutes les races aux hommes qui pensèrent, il n'est pas nécessaire qu'il ait été partout reconnaissable, ou bien qu'il se soit partout maintenu. »

Abel fait en outre remarquer que le philosophe Bain avait postulé, sur des bases purement théoriques et à titre de nécessité logique, ce double sens des mots, ceci, semble-t-il, sans même avoir eu connaissance des faits. Le passage en question (*Logic*, I, 54) commence ainsi : *The essential relativity of all knowledge, thought or consciousness cannot but show itself in language. If everything that we can know is viewed as a transition from something else, every experience must have two sides; and either every name must have a double meaning, or else for every meaning there must be two names.*

Je relève aussi, dans *Anhang von Beispielen des ägyptischen, indogermanischen und arabischen Gegensinnes*, quelques cas susceptibles de nous frapper nous-mêmes qui ne sommes pas linguistes : en latin, *altus* veut dire haut et profond ; *sacer*, saint et maudit ; ici les sens opposés subsistent pleinement sans modification de l'élocution elle-même. La transformation phonétique en vue de la séparation des contraires est illustrée par des exemples tels que : *clamare*, crier ; *clam*, silencieux, tranquille ; *siccus*, sec ; *succus*, suc. En allemand, le mot *Boden* désigne maintenant encore ce qu'il y a de plus haut comme ce qu'il y a de plus bas dans la maison. Au *bös* allemand (mauvais), répond un *bass* (bon) ; en vieux saxon *bat* (bon), s'oppose à l'anglais *bad* (mauvais) ; en anglais, *to lock* (fermer) s'oppose à l'allemand *Lücke*, *Loch* (vide, trou). En allemand, *kleben* (coller), en anglais, *to cleave* (fendre) ; en allemand, *stumm* (muet), *stimme* (voix), etc... On trouverait ainsi un sens véritable à la dérivation dont on s'est tant moqué : *lucus a non lucendo*.

Abel, dans son *Origine du Langage* (Ursprung der Sprache, p. 305), attire l'attention sur d'autres vestiges encore des modes de la pensée primitive. L'Anglais dit encore aujourd'hui pour exprimer « sans » *without*, c'est-à-dire « avec-sans »; de même le Prussien de l'Est emploie l'expression *mitohne*. *With* lui-même, qui répond au mot allemand *mit* (avec), a dû à l'origine vouloir dire aussi bien *avec* que *sans*, comme on peut le voir dans *withdraw* (s'en aller, se retirer) et dans *withhold* (retenir). Nous retrouvons cette même évolution dans l'allemand *wider* (contre) et *wieder* (ensemble avec).

La langue égyptienne possède encore une autre particularité des plus étranges et qui est de nouveau à mettre en parallèle avec l'élaboration du rêve. « En égyptien, les mots peuvent — disons d'abord en apparence — subir un retournement, aussi bien de leur *élocution* que de leur *sens*. Supposons que le mot allemand *gut* (bon) soit égyptien, il pourrait, à côté de « bon », signifier aussi « mauvais », et de même que *gut* se prononcer *tug*. De ces renversements trop nombreux pour qu'on puisse les expliquer par le hasard, on peut encore citer bien des exemples empruntés aux langues aryennes et sémitiques. En se limitant pour commencer aux idiomes germaniques on a : *Topf* — *pot*, *boat* — *tub*, *wait* — *täuwen*, *hurry* — *Ruhe*, *care* — *reck*, *Balken* — *Klobe*, *Club*. Et si l'on en appelle aux autres langues indo-européennes, le nombre des cas augmente en proportion du nombre d'idiomes considérés, par exemple : *capere* — *packen*, *ren* — *Niere*, *the leaf* (Blatt) — *folium* (feuille), *dum-a*, δυμος — sanscrit *mêdh*, *mûdha*, *Mut*, *Rauchen* — *Kur-iti* (en russe), *kreischen* — *to shriek*, etc...

Abel cherche à expliquer le phénomène du renversement du son des mots par un redoublement, une

reduplication de la racine. Nous aurions peine ici à suivre le philologue. Nous nous rappellerons le plaisir avec lequel les enfants jouent au renversement du son des mots, la fréquence avec laquelle l'élaboration du rêve se sert du renversement du matériel représentatif à diverses fins. Ce ne sont plus, dans ce cas, des lettres mais des images dont l'ordre se trouve interverti. Nous serions donc plutôt disposés à rapporter le renversement des sons à un facteur agissant à une profondeur plus grande (1).

La concordance entre les particularités de l'élaboration du rêve que nous avons relevées au début de cet article et celles de l'usage linguistique, découvertes par le philologue dans les langues les plus anciennes, nous apparaît comme une confirmation de la conception que nous nous sommes faite de l'expression de la pensée dans le rêve, conception d'après laquelle cette expression aurait un caractère régressif, archaïque. L'idée s'impose alors à nous, psychiatres, que nous comprendrions mieux et traduirions plus aisément le langage du rêve si nous étions plus instruits de l'évolution du langage (2).

(1) Sur le phénomène de la métathèse, qui a peut-être des relations plus étroites encore que le sens opposé (antithèse), à l'élaboration du rêve, comparez encore W. Meyer-Rinteln, dans la *Kölnische Zeitung* du 7 mars 1909.

(2) Il est naturel de supposer que le sens originaire opposé des mots représente le mécanisme préformé dont se sert, au bénéfice de maintes tendances, le *lapsus* qui consiste à dire le contraire de ce que l'on voulait.

LA CRÉATION LITTÉRAIRE ET LE RÊVE ÉVEILLÉ (1)

Nous autres, profanes, avons toujours vivement désiré savoir d'où cette personnalité à part, le créateur littéraire (poète, romancier ou dramaturge) tire ses thèmes — ceci à peu près dans le sens de la question qu'un certain cardinal adressait à l'Arioste, — et comment il réussit, grâce à eux, à nous émouvoir si fortement, à provoquer en nous des émotions dont quelquefois même nous ne nous serions pas crus capables. Notre intérêt à cet égard ne fait que s'accroître quand nous voyons le créateur lui-même, lorsque nous l'interrogeons, ne pas savoir nous donner de réponse, du moins pas de réponse satisfaisante. Et cet intérêt ne se laisse pas non plus troubler par ce fait bien connu que l'intelligence la meilleure du choix des thèmes et de l'essence de l'art poétique ne saurait en rien contribuer à faire de nous des créateurs.

Si du moins nous pouvions découvrir en nous, ou chez quelqu'un de nos pareils, une activité en quelque sorte apparentée à celle du poète ! L'étude de celle-ci nous permettrait d'espérer une première élucidation

(1) A paru d'abord dans la *Neue Revue*, 1re année. (1908), ensuite dans la deuxième série de la *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre*.

de son travail créateur. Et cela semble n'être pas un vain espoir : les créateurs eux-mêmes se plaisent à diminuer la distance entre ce qui fait leur originalité et la manière d'être en général des hommes ; ils nous assurent bien souvent que chaque homme recèle un poète et que le dernier poète ne mourra qu'avec le dernier homme.

Ne devrions-nous pas rechercher, chez l'enfant déjà, les premières traces de l'activité poétique ? L'occupation préférée et la plus intensive de l'enfant est le jeu. Peut-être sommes-nous en droit de dire que tout enfant qui joue se comporte en poète, en tant qu'il se crée un monde à lui, ou, plus exactement, qu'il transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau tout à sa convenance. Il serait alors injuste de dire qu'il ne prend pas ce monde au sérieux ; tout au contraire, il prend très au sérieux son jeu, il y emploie de grandes quantités d'affect. Le contraire du jeu n'est pas le sérieux, mais la réalité. En dépit de tout investissement d'affect, l'enfant distingue fort bien de la réalité le monde de ses jeux, il cherche volontiers un point d'appui aux objets et aux situations qu'il imagine dans les choses palpables et visibles du monde réel. Rien d'autre que cet appui ne différencie le *jeu* de l'enfant du « rêve éveillé ».

Le poète fait comme l'enfant qui joue ; il se crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le distinguant nettement de la réalité. Et la langue allemande, en particulier, a maintenu cette parenté du jeu enfantin et de la création poétique en appelant *Spiele* (jeux) celles des créations littéraires qui ont besoin de trouver cet appui à des objets palpables et qui sont susceptibles de représentations : on dit *Lutspiel* (comédie), *Trauerspiel* (tragédie), et on appelle *Schau-*

spieler (acteur) la personne qui les « *joue* ». Mais de cette irréalité du monde poétique résultent des conséquences très importantes pour la technique artistique, car bien des choses qui, si elles étaient réelles, ne sauraient provoquer de plaisir, y parviennent cependant dans le jeu de la fantaisie et bien des émotions, en elles-mêmes pénibles, peuvent devenir une source de jouissance pour l'auditeur ou le spectateur.

Arrêtons-nous un moment encore à l'opposition entre la réalité et le jeu, ceci en vue d'établir un nouveau rapport. Quand l'enfant a grandi et qu'il a cessé de jouer, quand il s'est pendant des années psychiquement efforcé de saisir les réalités de la vie avec le sérieux voulu, il peut arriver qu'il tombe un beau jour dans une disposition psychique qui efface à nouveau cette opposition entre jeu et réalité. L'homme adulte se souvient du grand sérieux avec lequel il s'adonnait à ses jeux d'enfant, et il en vient à comparer ses occupations soi-disant graves à ces jeux infantiles : il s'affranchit alors de l'oppression par trop lourde de la vie et il conquiert la jouissance supérieure de l'*humour*.

Ainsi celui qui avance en âge cesse de jouer, il renonce en apparence au plaisir qu'il tirait du jeu. Mais tout connaisseur de la vie psychique de l'homme sait qu'il n'est guère de chose plus difficile à celui-ci que le renoncement à une jouissance déjà éprouvée. A vrai dire, nous ne savons renoncer à rien, nous ne savons qu'échanger une chose contre une autre ; ce qui paraît être renoncement n'est en réalité que formation substitutive. Aussi l'adolescent, en grandissant, ne renonce-t-il, lorsqu'il cesse de jouer, à rien d'autre qu'à chercher un point d'appui dans les objets réels ; au lieu de *jouer* il s'adonne maintenant à sa *fantaisie*. Il édifie des châteaux en Espagne, poursuit ce qu'on appelle des rêves éveillés. Je crois que la

plupart des hommes, à certaines époques de leur vie, se créent ainsi des fantasmes. C'est là un fait qu'on a longtemps négligé de voir et que l'on n'a, par suite, pas estimé à sa juste valeur.

Il est moins facile d'observer le travail de la fantaisie chez les hommes que le jeu chez les enfants. L'enfant aussi ne joue certes que pour lui seul, ou bien il organise avec d'autres enfants un système psychique fermé en vue du jeu, mais s'il ne joue pas en vue des adultes, du moins ne se cache-t-il pas d'eux pour jouer. L'adulte, par contre, a honte de ses fantasmes et les dissimule aux autres, il les couve comme ses intimités les plus personnelles ; en règle générale, il préférerait avouer ses fautes que de faire part de ses fantasmes. Il peut arriver qu'il se figure ainsi être le seul à former de semblables fantasmes et qu'il ne se doute pas de l'universelle diffusion de créations tout à fait analogues chez les autres. Cette différence d'attitude entre qui joue et qui s'abandonne à ses fantasmes se fonde sur les mobiles présidant à ces deux sortes d'activité, lesquelles pourtant se continuent l'une l'autre.

Le jeu des enfants est orienté par des désirs, à proprement parler par ce désir qui aide à élever l'enfant, celui de devenir grand, adulte. L'enfant joue toujours à « être grand », il imite dans ses jeux ce qu'il a pu connaître de la vie des grandes personnes. Il n'a donc aucune raison de dissimuler ce désir. Il n'en est pas de même de l'homme fait ; celui-ci, d'une part, sait qu'on attend de lui, non plus qu'il joue ou qu'il s'abandonne à sa fantaisie, mais qu'il agisse dans le monde réel ; d'autre part, parmi les désirs qui sont à la base de ses fantasmes, il en est qu'il est nécessaire de dissimuler ; c'est pourquoi l'adulte a honte de ses fantasmes, les sentant enfantins et interdits.

Vous allez peut-être demander comment il se fait qu'on soit si bien renseigné sur les fantasmes des hommes, puisqu'ils s'enveloppent de tant de mystère. Or, il est une sorte de personnes auxquelles, non pas un dieu, mais une sévère déesse — la nécessité — a donné la mission d'exprimer ce qu'elles souffrent et de quoi elles se réjouissent. Ce sont les névrosés, qui doivent avouer jusqu'à leurs fantasmes au médecin dont ils attendent la guérison par un traitement psychique ; de cette source émane ce que nous savons de plus sûr. Et nous en sommes alors venus à supposer à juste titre que nos malades ne nous révèlent rien que nous ne trouverions aussi bien chez les gens bien portants.

Essayons de saisir quelques-uns des caractères du rêve éveillé. On peut dire que l'homme heureux n'a pas de fantasmes, seul en crée l'homme insatisfait. Les désirs non satisfaits sont les promoteurs des fantasmes, tout fantasme est la réalisation d'un désir, le fantasme vient corriger la réalité qui ne donne pas satisfaction. Les désirs qui fournissent son impulsion au fantasme varient suivant le sexe, le caractère et les conditions de vie du sujet qui se livre à sa fantaisie, mais on peut sans effort les grouper dans deux directions principales. Ce sont, soit des désirs ambitieux, qui servent à exalter la personnalité, soit des désirs érotiques. Chez la jeune femme, les désirs érotiques dominent presque exclusivement, car l'ambition de la jeune femme est en général absorbée par les tendances amoureuses ; chez le jeune homme, à côté des désirs érotiques, les désirs égoïstes et ambitieux sont assez flagrants. Cependant, nous ne voulons pas insister sur l'opposition existant entre ces deux orientations, mais plutôt indiquer que souvent elles se confondent ; de même que dans beaucoup de retables d'autel le portrait du donateur est visible dans un coin, nous

pouvons découvrir dans la plupart des fantasmes d'ambition, cachée dans quelque coin, la dame pour laquelle le rêveur accomplit tous ses exploits, celle aux pieds de laquelle il dépose en offrande tous ses succès. Vous voyez qu'il y a là bien des causes à dissimulation ; on n'accorde en général à la femme bien élevée qu'un minimum de besoins érotiques et le jeune homme doit apprendre à réprimer l'excès d'égoïsme qui lui reste des gâteries de l'enfance, en vue de l'adaptation à une société pleine d'individus tout aussi débordants d'ambition que lui-même.

Ne nous figurons pas que les créations de cette activité de l'imagination, les divers fantasmes, châteaux en Espagne ou rêves éveillés, soient fixes et immuables. Ils se modèlent bien plutôt sur les impressions successives qu'apporte la vie, ils se modifient avec chaque oscillation dans la situation du sujet, ils reçoivent pour ainsi dire de chaque impression nouvelle et forte une estampille temporelle. Les rapports du fantasme au temps sont d'ailleurs des plus significatifs. Un fantasme flotte pour ainsi dire entre trois temps, les trois moments temporels de notre faculté représentative. Le travail psychique part d'une impression actuelle, d'une occasion offerte par le présent, capable d'éveiller un des grands désirs du sujet ; de là, il s'étend au souvenir d'un événement d'autrefois, le plus souvent infantile, dans lequel ce désir était réalisé ; il édifie alors une situation en rapport avec l'avenir et qui se présente sous forme de réalisation de ce désir, c'est là le rêve éveillé ou le fantasme, qui porte les traces de son origine : occasion présente et souvenir. Ainsi passé, présent et futur s'échelonnent au long du fil continu du désir.

L'exemple le plus banal illustrera ce que je viens de dire. Imaginez un jeune homme pauvre et orphe-

lin à qui vous auriez donné l'adresse d'un patron chez lequel il pourrait trouver un emploi. Peut-être en route s'abandonnera-t-il à un rêve éveillé, adapté à sa situation présente et engendré par elle. Ce fantasme pourra consister à peu près en ceci : le jeune homme est agréé, il plaît à son nouveau patron, on ne peut plus se passer de lui dans l'entreprise, il est reçu dans la famille du patron, il épouse la ravissante jeune fille de la maison et dirige alors lui-même l'affaire en tant qu'associé et, plus tard, successeur du patron. Le rêveur se procure par là à nouveau ce qu'il avait possédé dans son heureuse enfance : la maison protectrice, les parents aimants et les premiers objets de ses tendres penchants. Vous voyez par cet exemple comment le désir sait exploiter une occasion offerte par le présent afin d'esquisser une image de l'avenir sur le modèle du passé.

Il y aurait beaucoup à dire encore sur les fantasmes ; je veux me borner aux plus sommaires indications. L'envahissement du psychisme par les fantasmes et le fait qu'ils deviennent prépondérants sont des conditions déterminantes de la névrose ou de la psychose ; les fantasmes sont d'ailleurs les premiers échelons psychiques des symptômes de souffrance dont nos malades se plaignent. Ici se branche une large voie qui va vers la pathologie.

Mais je ne saurais omettre les rapports des fantasmes aux rêves. Nos songes nocturnes, eux-mêmes, ne sont rien d'autre que de tels fantasmes, ainsi que nous pouvons le rendre évident par l'interprétation des rêves (1). Le langage, dans son incomparable sagesse, a depuis longtemps répondu à la question relative à

(1) Comparez *Traumdeutung* de l'auteur, 1900. (*Ges. Schriften*, vol. II et III) ; *La Science des rêves* (trad. Meyerson, Payot, Paris, 1929)

la nature des rêves, en appelant « rêves diurnes » les créations en l'air de ceux qui s'abandonnent à leur fantaisie. Si, malgré un tel indice, le sens de nos songes le plus souvent nous demeure indistinct, cela tient à ceci que la nuit s'éveillent en nous encore certains désirs dont nous avons honte et que nous sommes forcés de cacher à nous-mêmes, qui par cela même sont refoulés, repoussés dans l'inconscient. Seule une expression des plus déformées peut être accordée à de tels désirs ainsi qu'à leurs rejetons. Lorsqu'il fut devenu possible à la science d'élucider la déformation du rêve, il devint facile de voir que les rêves nocturnes sont des réalisations de désirs au même titre que les rêves diurnes, ces fantasmes que nous connaissons tous si bien.

Laissons à présent les fantasmes et occupons-nous du poète ! Sommes-nous vraiment autorisés à comparer le poète au « rêveur en plein jour » et ses créations à des rêves diurnes ? Une première distinction s'impose ; nous devrons séparer les auteurs qui, tels les anciens poètes épiques et tragiques, reçoivent leurs thèmes tout faits de ceux qui semblent les créer spontanément. Tenons-nous en à ces derniers et ne choisissons pas justement, pour servir à notre comparaison, les écrivains les plus estimés de la critique, mais plutôt ces auteurs de romans, de nouvelles, de contes, qui sont sans prétention mais qui, par contre, trouvent les plus nombreux et les plus empressés lecteurs et lectrices. Un trait nous frappe tout d'abord dans les œuvres de ces conteurs : on y trouve toujours un héros sur lequel se concentre l'intérêt, pour qui le poète cherche par tous les moyens à gagner notre sympathie et qu'une providence spéciale semble protéger. Ai-je abandonné à la fin d'un chapitre le héros évanoui et perdant

son sang par de profondes blessures, je suis sûr de le retrouver, au début du chapitre suivant, entouré de soins empressés et en bonne voie de guérison. Et si le premier volume s'est terminé par le naufrage du vaisseau dans la mer déchaînée, vaisseau où se trouvait notre héros, je suis certain qu'au commencement du deuxième volume j'apprendrai son sauvetage miraculeux sans lequel, du reste, le roman n'aurait pas de suite. Le sentiment de sécurité avec lequel j'accompagne le héros dans ses dangereuses péripéties est le même avec lequel un véritable héros se précipite à l'eau pour sauver un homme qui se noie, ou bien s'expose au feu de l'ennemi pour enlever d'assaut une batterie ; c'est ce sentiment propre à l'héroïsme qu'un de nos meilleurs auteurs (Anzengruber) a si pittoresquement exprimé ainsi : *Es kann dir nix g'schehen* (Il ne peut rien t'arriver). On peut, je crois, sans peine reconnaître à cet indice d'invulnérabilité qui se trahit ici : c'est sa majesté le *moi*, héros de tous les rêves diurnes comme de tous les romans.

D'autres traits typiques de ces récits égocentriques marquent cette même parenté. Si toutes les femmes du roman tombent régulièrement amoureuses du héros, il faut voir là, non pas un tableau de la réalité, mais un élément nécessaire du rêve diurne. De même, si les autres personnages du roman se divisent en « bons et en méchants », renonçant à ce caractère bigarré que les caractères humains nous offrent dans la réalité, c'est que les « bons » sont ceux qui viennent en aide au *moi*, devenu le héros du roman, tandis que les « méchants » figurent ses ennemis et ses concurrents.

Sans méconnaître que bien des créations littéraires s'éloignent fort du prototype que constitue le naïf rêve diurne, je ne puis m'empêcher de penser que

même les œuvres s'écartant le plus de ce type s'y rattachent par une série de transitions continues. Dans un grand nombre des romans dits psychologiques, j'ai été frappé de voir qu'un personnage seul, le héros toujours, se trouve décrit du dedans ; c'est dans son âme, en quelque sorte, que réside l'auteur et c'est de là qu'il considère les autres personnages, pour ainsi dire du dehors. Le roman psychologique doit en somme sa caractéristique à la tendance de l'auteur moderne à scinder son *moi* par l'auto-observation en « *mois partiels* », ce qui l'amène à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique. En opposition toute particulière avec le type du rêve diurne semblent être les romans qu'on pourrait qualifier d' « ex-centriques », dans lesquels le personnage qui en est le héros tient de tous le rôle le moins actif et regarde bien plutôt en simple spectateur le défilé des actes et des misères des autres. Plusieurs des derniers romans de Zola sont de ce genre. Je ferai cependant observer que l'analyse psychologique d'individus non créateurs, et qui s'écartent sur plusieurs points de la soi-disant norme, nous a familiarisés avec des variétés analogues de rêves diurnes dans lesquelles le *moi* se contente du rôle de spectateur.

Si notre assimilation du poète au rêveur éveillé et de la création littéraire au rêve diurne doit acquérir quelque valeur, il faut avant tout que, d'une manière quelconque, elle se montre féconde. Essayons donc d'appliquer aux œuvres des écrivains notre proposition précédente sur le rapport du fantasme aux trois temps qui s'échelonnent au long du fil continu du désir, et tâchons d'étudier sous ce jour les relations qui existent entre la vie de l'auteur et ses créations. On n'a en général pas su avec quelles

hypothèses aborder ce problème ; souvent on s'est représenté ce rapport comme beaucoup trop simple. Grâce à l'intelligence que nous avons acquise au sujet des fantasmes, nous devrons nous attendre à ce que l'état des choses soit tel : un événement intense et actuel éveille chez le créateur le souvenir d'un événement plus ancien, le plus souvent d'un événement d'enfance ; de cet événement primitif dérive le désir qui trouve à se réaliser dans l'œuvre littéraire ; on peut reconnaître dans l'œuvre elle-même aussi bien des éléments de l'impression actuelle que de l'ancien souvenir.

Ne vous effrayez pas de ce que cette formule a de compliqué ; je présume qu'en fait elle ne nous apporte qu'un schéma insuffisant. Mais il se pourrait cependant qu'elle constituât une première approximation de l'état réel des choses et, à la suite de quelques essais que j'ai entrepris, j'inclinerais à croire qu'une pareille conception des créations littéraires pourrait ne pas se montrer infructueuse. N'oubliez pas que la façon, peut-être surprenante, dont j'ai souligné l'importance des souvenirs d'enfance dans la vie des créateurs, découle en dernier lieu de l'hypothèse d'après laquelle l'œuvre littéraire, tout comme le rêve diurne, serait une continuation et un substitut du jeu enfantin d'autrefois.

Revenons-en à présent à cette catégorie d'œuvres dans lesquelles nous devons reconnaître, non des créations librement conçues, mais le remaniement de thèmes donnés et connus. Là encore le créateur conserve une certaine indépendance qui se manifeste dans le choix des sujets et dans les changements souvent notables qu'il se permet à leur égard. Mais, en tant que ces sujets sont donnés, ils proviennent du trésor du folklore : mythes, légendes et contes. L'étude de ces

productions psycho-ethnologiques n'est certes pas encore achevée, mais, en ce qui touche par exemple les mythes, il semble tout à fait probable qu'ils sont les reliquats déformés des fantasmes de désir de nations entières, les *rêves séculaires* de la jeune humanité.

Vous direz que je vous ai parlé bien davantage des fantasmes que du créateur et de la création littéraire, laquelle occupait cependant la première place dans le titre de mon essai. Je le sais et je m'en excuse en en appelant à l'état actuel de nos connaissances. Je ne pouvais vous apporter que des incitations et des propositions, lesquelles parties de l'étude des fantasmes empiètent sur le problème du choix des thèmes. Nous n'avons pas encore effleuré cet autre problème : par quels moyens le créateur parvient-il à produire l'effet que ses créations éveillent en nous ? Je voudrais du moins vous montrer encore quelle voie mène de ce que nous venons de dire sur les fantasmes au problème de l'effet produit par les œuvres littéraires.

Nous avons dit, vous vous le rappelez, que le rêveur éveillé cache soigneusement aux autres ses fantasmes, car il sent qu'il a des raisons d'en avoir honte. J'ajouterai que, nous les communiquât-il, cette révélation ne nous procurerait aucun plaisir. De pareils fantasmes, lorsque nous les rencontrons, nous semblent repoussants, ou bien tout simplement ils nous laissent froids. Mais lorsque le créateur littéraire joue devant nous ses jeux ou nous raconte ce que nous inclinons à considérer comme ses rêves diurnes personnels, nous éprouvons un très grand plaisir dû sans doute à la convergence de plusieurs sources de jouissance. Comment parvient-il à ce résultat ? C'est là son secret propre, et c'est dans la technique qui permet de surmonter cette répulsion qui, certes, est en rapport avec les limites existant entre chaque *moi* et les

autres *moi*, que consiste essentiellement l'*ars poetica*. Nous pouvons deviner deux des moyens qu'emploie cette technique : le créateur d'art atténue le caractère du rêve diurne égoïste au moyen de changements et de voiles et il nous séduit par un bénéfice de plaisir purement formel, c'est-à-dire par un bénéfice de plaisir esthétique qu'il nous offre dans la représentation de ses fantasmes. On appelle *prime de séduction*, ou *plaisir préliminaire*, un pareil bénéfice de plaisir qui nous est offert afin de permettre la libération d'une jouissance supérieure émanant de sources psychiques bien plus profondes. Je crois que tout plaisir esthétique produit en nous par le créateur présente ce caractère de plaisir préliminaire, mais que la véritable jouissance de l'œuvre littéraire provient de ce que notre âme se trouve par elle soulagée de certaines tensions. Peut-être même le fait que le créateur nous met à même de jouir désormais de nos propres fantasmes sans scrupule ni honte contribue-t-il pour une large part à ce résultat ? Nous pourrions ainsi nous trouver au début de recherches nouvelles, intéressantes et complexes, mais, pour cette fois du moins, nous voici parvenus au terme de nos considérations.

PARALLÈLES MYTHOLOGIQUES A UNE REPRÉSENTATION OBSESSIONNELLE PLASTIQUE (1)

Chez un de mes malades âgé de vingt et un ans environ, les produits du travail cogitatif inconscient ne se manifestent pas seulement à la conscience sous forme de pensées obsessionnelles, mais encore d'*images obsessionnelles*. Pensées et images peuvent survenir ensemble ou bien apparaître indépendamment les unes des autres. Chez ce malade, pendant un temps, un mot et une image obsessionnels s'imposaient en liaison étroite chaque fois qu'il voyait son père entrer dans la chambre. Le mot était *Vaterarsch* (2) ; l'image qui accompagnait ce mot représentait le père sous la forme de la partie inférieure d'un corps nu, munie de bras et de jambes, et à laquelle manquait la tête et le haut du corps. Les organes génitaux n'étaient pas indiqués, les traits du visage étaient peints sur le ventre.

Il faut tenir compte, pour expliquer la formation

(1) A paru d'abord dans *Internationale Zeitschrift für ärtzliche Psychoanalyse*, IV (1916), ensuite dans la quatrième série de la *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre.*

(2) Mot difficile à traduire en français, on pourrait dire : *cul paternel.* (Note des trad.).

d'un symptôme d'une aussi rare absurdité, de ce que ce jeune homme, par ailleurs d'un développement intellectuel achevé et animé moralement de hautes ambitions, s'était abandonné jusqu'à sa dixième année à des pratiques actives d'érotisme anal, sous les formes les plus diverses. Après qu'il eût surmonté ce stade, sa vie sexuelle fut ramenée à ce premier stade de par la lutte ultérieure contre l'érotisme génital. Il aimait et respectait beaucoup son père, il le craignait aussi passablement. Mais, par rapport à l'idéal de répression des instincts et d'ascétisme qu'il s'était proposé, son père lui semblait être le représentant de l'intempérance et de la sensualité, et visant les jouissances matérielles.

Le mot *Vaterarsch* se révéla bientôt comme étant une germanisation malicieuse du noble titre de « patriarche ». L'image obsessionnelle est une caricature notoire. Elle fait penser à d'autres représentations qui, dans une intention ravalante, remplacent la personne entière par un seul organe, par exemple par les organes génitaux, ou bien à des fantasmes inconscients conduisant à l'identification de l'être entier à ses parties génitales, ou encore à des manières de parler plaisantes comme lorsqu'on dit : « Je suis tout oreilles. »

Tout d'abord, l'application des traits du visage sur le ventre de la caricature me parut très étrange, mais, bientôt, je me souvins avoir vu chose semblable dans des caricatures françaises (1). Puis le hasard me fit tomber sous la main une figuration antique qui correspond exactement à l'image obsessionnelle de mon patient.

D'après la mythologie grecque, Démèter, à la

(1) Voyez « l'indécente Albion », caricature de Jean Weber sur l'Angleterre en 1901, dans Édouard Fuchs : *Das erotische Element in der Karikatur*, 1904. (L'élément érotique dans la caricature.)

recherche de sa fille enlevée, arriva à Éleusis et fut reçue par Dysaules et sa femme Baubo, mais, dans son deuil profond, elle refusa nourriture et boisson. Alors, en relevant subitement sa robe et découvrant son ventre, l'hôtesse Baubo la fit rire. La discussion de cette anecdote, qui doit probablement fournir une explication à un cérémonial magique lequel n'est plus compris, se trouve dans le IVe volume de l'ouvrage de Salomon Reinach, *Cultes, Mythes et Religions* (1912). Là, est encore mentionné que, dans les fouilles de Priène, en Asie Mineure, on découvrit des terres cuites représentant Baubo. Elles figurent un corps de femme sans tête ni poitrine, sur le ventre de laquelle un visage est tracé ; la robe relevée entoure cette sorte de visage comme une couronne de cheveux (1).



(1) Salomon REINACH, *loc. cit.*, p. 117.

LE THÈME DES TROIS COFFRETS (1)

I

Deux scènes de Shakespeare, l'une gaie, l'autre tragique, m'ont donné dernièrement l'occasion de poser un petit problème et de le résoudre.

La scène gaie est celle du choix que les prétendants, dans le *Marchand de Venise*, doivent faire entre trois coffrets. La jeune et sage Portia est obligée, par la volonté de son père, de ne prendre pour époux parmi ses prétendants que celui qui, de trois coffrets qu'on lui présente, saura choisir le bon. Les trois coffrets sont d'or, d'argent et de plomb ; le bon est celui qui contient le portrait de la jeune fille. Deux des concurrents se sont déjà retirés sans succès, ils avaient choisi l'or et l'argent. Bassanio, le troisième, se décide pour le plomb ; par là, il obtient la fiancée qui, avant même l'épreuve du sort, avait éprouvé un penchant pour lui. Chacun des prétendants avait, dans un discours, donné les motifs de son choix, vantant le métal préféré et diminuant le mérite des deux autres. La plus difficile des tâches était par là échue à l'heureux concur-

(1) A paru d'abord dans *Imago*, II (1913), puis dans la quatrième série de la *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre*.

rent ; ce qu'il trouve à dire pour magnifier le plomb par rapport à l'or et à l'argent est peu de chose et semble forcé. Si, dans la pratique de la psychanalyse, nous rencontrions un discours de ce genre, nous ne manquerions pas de flairer, derrière ces raisons peu satisfaisantes, des motifs secrètement dissimulés.

Shakespeare n'a pas, lui-même, inventé le thème des trois coffrets ; il l'a pris dans un récit des *Gesta Romanorum*, où une jeune fille tente ce même choix pour conquérir le fils de l'empereur (1). Et, là aussi, c'est le troisième métal, le plomb, qui porte la chance. Il n'est pas difficile de deviner qu'il s'agit ici d'un vieux thème, dont il y a lieu de chercher l'interprétation, la dérivation, et ce à quoi il faut le ramener. Une première conjecture sur ce que peut bien signifier ce choix entre l'or, l'argent et le plomb trouve son expression dans une remarque de Ed. Stucken (2), lequel s'est occupé de cette même matière dans une dissertation étendue. Voici ce qu'il en dit : « Ce que sont les trois prétendants de Portia, leur choix le montre clairement : le prince du Maroc choisit le coffret d'or : il est le soleil ; le prince d'Aragon choisit le coffret d'argent : il est la lune ; Bassanio choisit le coffret de plomb : il est l'enfant des étoiles. » Pour soutenir cette interprétation, il cite un épisode du poème épique populaire esthonien *Kalewipoeg*, dans lequel les trois prétendants sont représentés sans aucun déguisement comme soleil, lune et fils des étoiles (« le fils de l'étoile polaire ») et où, de même, la fiancée est accordée au troisième.

Notre petit problème nous aurait-il ainsi orientés vers un mythe astral ? Quel dommage de ne pouvoir nous contenter de cette explication ! Le problème

(1) G. Brandès. *William Shakespeare*, 1896.
(2) Ed. Stucken, *Astralmythen* (Mythes astraux), p. 655, Leipzig, 1907

continue à se poser, car nous ne croyons pas, ainsi que le font tant de mythologues, que les mythes aient été lus dans le ciel et en descendent; nous jugeons plutôt, avec O. Rank (1), qu'ils ont été projetés au ciel après avoir surgi ailleurs dans des conditions purement humaines. Et c'est à ce fond humain que va notre intérêt.

Revenons-en à notre sujet. Dans le poème esthonien comme dans le récit des *Gesta Romanorum*, il s'agit du choix que fait une jeune fille entre trois prétendants. Dans la scène du *Marchand de Venise*, il semble que ce soit le même thème, mais, en même temps, apparaît ici une sorte de renversement de ce thème : c'est un homme qui choisit entre trois coffrets. Si nous avions à faire à un rêve, nous penserions aussitôt que ces coffrets sont des femmes, des symboles de l'essentiel chez la femme, donc de la femme elle-même, comme il en est en général des boîtes, cassettes, corbeilles, etc. Si nous nous permettons d'admettre dans notre mythe aussi ce remplacement symbolique, la scène des coffrets dans le *Marchand de Venise* aura vraiment subi le renversement que nous avons supposé. D'un seul coup, et comme il n'arrive d'ordinaire que dans les contes de fées, nous avons dépouillé notre thème de son revêtement astral, et nous voyons à présent qu'il traite un thème humain : *le choix que fait un homme entre trois femmes.*

Mais tel est le sujet même d'une autre scène de Shakespeare dans l'un de ses drames les plus émouvants ; il ne s'agit plus cette fois du choix d'une fiancée et, néanmoins, on retrouve ici de secrètes analogies avec le choix des coffrets dans le *Marchand*

(1) O. Rank, *Der Mythus von der Gehurt des Helden*, (Le mythe de la naissance du héros) 1909, p. 8 et suivantes.

de Venise. Le vieux roi Lear se décide, de son vivant encore, à partager son royaume entre ses trois filles, et ceci en proportion de l'amour qu'elles sauront lui manifester. Les deux aînées, Goneril et Régane, s'épuisent en protestations d'amour et en vantardises ; la troisième, Cordélia, s'y refuse. Le père devrait reconnaître et récompenser cet amour silencieux et effacé de la troisième, mais il le méconnaît, il repousse Cordélia et partage le royaume entre les deux autres, pour son propre malheur et celui de tous. N'y a-t-il pas là de nouveau une scène représentant le choix entre trois femmes, dont la plus jeune se trouve être la meilleure et la plus parfaite ?

Aussitôt nous viennent à l'esprit d'autres scènes prises dans des mythes, des contes ou des poèmes, lesquelles ont pour sujet cette même situation. Ainsi, le berger Pâris a le choix entre trois déesses dont il déclare la troisième la plus belle. Cendrillon, de même, est, elle aussi, la plus jeune des sœurs, que le fils du roi préfère aux deux autres. Psyché, dans la fable d'Apulée, est la plus belle et la plus jeune de trois sœurs, Psyché, d'une part, révérée comme une Aphrodite devenue femme, d'autre part, traitée par cette déesse elle-même comme Cendrillon par sa marâtre, obligée de trier un tas de graines mélangées et y parvenant grâce à l'aide de petits animaux (des pigeons pour Cendrillon (1), et pour Psyché (2) des fourmis). Celui qui voudrait faire d'autres recherches sur ce sujet saurait certainement trouver, sous d'autres aspects encore, ce même thème, avec conservation de ses traits essentiels.

(1) Le lecteur français ignore sans doute cet épisode des pigeons, étranger à la rédaction de Perrault. L'auteur fait ici allusion à une version allemande de ce conte répandu dans tout l'univers. (Note des trad.)

(2) Je dois au Dr O. Rank l'indication de cette concordance.

Contentons-nous de Cordélia, d'Aphrodite, de Cendrillon et de Psyché ! Les trois femmes, dont la plus jeune est la plus parfaite, il faut en quelque sorte les considérer comme de même essence puisqu'on les présente comme trois sœurs. Si, chez Lear, il s'agit des trois filles de celui qui choisit, cela ne doit pas nous égarer et n'a peut-être pas d'autre importance que d'exprimer ce fait que Lear est un homme âgé. Il n'est pas facile autrement de faire accomplir à un vieil homme un choix entre trois femmes ; voilà pourquoi on présente ici les trois sœurs comme ses filles.

Mais qui donc sont ces trois sœurs et pourquoi est-ce sur la troisième que le choix doit tomber ? Si nous pouvions répondre à cette question, nous posséderions l'interprétation cherchée. Cependant, nous nous sommes déjà une fois servis de la technique psychanalytique, lorsque nous avons comparé symboliquement les trois coffrets à trois femmes. Ayons le courage de poursuivre dans ce sens, et nous entrerons dans une voie qui, tout en nous faisant d'abord rencontrer de l'imprévu et de l'incompréhensible, nous mènera par des détours peut-être à quelque but.

Il pourra paraître surprenant que cette troisième femme, si parfaite, possède, dans bien des cas, outre sa beauté, encore certaines particularités. Ce sont des qualités qui semblent tendre à faire partie de quelque ensemble, sans, toutefois, que nous puissions nous attendre à les rencontrer à un degré égal dans chaque exemple. Cordélia se fait indistincte, peu apparente, comme le plomb ; elle reste muette, elle « aime et se tait ». Cendrillon se cache pour qu'on ne puisse pas la trouver. Nous pouvons peut-être assimiler le fait de se cacher à celui d'être muet. Mais ce ne seraient encore là que deux cas sur les cinq que nous avons choisis. Cependant, chose remarquable, nous trouvons

encore une allusion à des particularités analogues dans deux autres cas. Nous avons déjà comparé au plomb Cordélia, qui se tient obstinément à l'écart. Or, dans le discours que fait Bassanio pendant son choix des coffrets, il est dit du plomb, d'une façon que rien ne prépare :

« *Thy paleness moves me more than eloquence.* » (*Plainness*, selon un autre texte.)

C'est-à-dire : *Ta pâleur ou ta simplicité, me touche plus que l'éloquence* (c'est-à-dire que les manières criardes des deux autres).

L'or et l'argent sont « bruyants »; le plomb est muet comme Cordélia, vraiment, qui « aime et se tait » (1).

Rien, dans les récits grecs anciens du jugement de Pâris, ne trahit une semblable réserve chez Aphrodite. Chacune des trois déesses parle au jeune homme et cherche à le gagner par des promesses. Mais, dans une version toute moderne de cette même scène, ce trait qui nous a frappé chez la troisième femme reparaît assez singulièrement. Dans le libretto de la *Belle Hélène*, Pâris, après avoir rendu compte des tentatives de séduction des deux autres déesses, raconte comment Aphrodite s'est comportée dans ce tournoi pour le prix de beauté :

La troisième, ah ! la troisième...
La troisième ne dit rien.
Elle eut le prix tout de même...
Calchas, vous m'entendez bien ?

(1) Cette allusion se perd complètement dans la traduction allemande de Schlegel, elle y prend même la tendance à signifier le contraire :

Dein schlichtes Wesen spricht beredt mich an.
(Ton être modeste s'adresse à moi éloquemment.)

Nous décidons-nous à voir les particularités de la troisième concentrées dans le « mutisme », la psychanalyse nous le dira : le mutisme en rêve est une représentation usuelle de la mort (1).

Il y a plus de dix ans, un homme d'une haute intelligence me communiqua un rêve qu'il comptait apporter comme preuve à l'appui de la nature télépathique des rêves. Il avait vu en rêve un ami absent dont il était sans nouvelles depuis longtemps et lui avait fait d'amers reproches sur son silence. L'ami ne lui avait pas répondu. Or, il s'avéra par la suite qu'environ au moment où ce rêve avait été rêvé, l'ami s'était suicidé. Laissant de côté le problème de la télépathie, il ne semble pas douteux que le mutisme dans ce rêve n'ait été une façon de représenter la mort. De même, dans le rêve, le fait d'être caché ou d'être introuvable est un symbole de la mort qu'on ne saurait méconnaître, (le prince dans Cendrillon ne peut par trois fois la découvrir). La pâleur frappante que rappelle la « paleness » du plomb dans l'une des variantes du texte de Shakespeare n'est pas un symbole moins évident (2).

(1) Le mutisme se trouve aussi indiqué par Stekel comme un des symboles de la mort. (*Sprache des Traumes*, 1911 [Le langage du rêve], p. 351.) (Note de l'auteur.) C'est chose évidente et courante que cette caractérisation des morts par leur silence à notre égard. C'est de cette façon, d'ailleurs, que le Dr Morlet explique l'absence de bouche chez les fameuses idoles glozéliennes, d'authenticité si discutée : « Pour ces peuples primitifs, ce qui « devait, dès l'abord, distinguer un mort d'un vivant, c'est « qu'il ne pouvait plus parler. La représentation de la mort, « qui est le grand silence, demandait la suppression de la « bouche. » (*Mercure de France*, 15 octobre 1926, p. 262, note.) Nous devons cet intéressant rapprochement comme d'ailleurs toutes les autres notes de cet essai qui ne sont pas de l'auteur au Dr Édouard Pichon, secrétaire de la *Revue française de Psychanalyse* lorsque notre traduction y parut. (Note des trad.)

(2) Stekel, *loc. cit.*

Il nous sera bien plus facile de faire passer cette interprétation du langage des rêves dans le langage mythologique qui nous occupe, si nous pouvons montrer que le mutisme, ailleurs encore que dans les rêves, doive être interprété comme indice de la mort.

Je prends ici le neuvième des contes populaires de Grimm, intitulé : *Les douze frères* (1). Un roi et une reine avaient douze enfants, douze garçons. Le roi dit alors que si le treizième enfant était une fille, les garçons seraient condamnés à mourir. Dans l'attente de cette naissance, il fait faire douze cercueils. Les douze fils, avec l'aide de leur mère, s'enfuient dans une forêt écartée et jurent de tuer toute fille qu'ils rencontreraient.

Ce fut une fille qui naquit. Elle grandit et apprend un jour par sa mère qu'elle a eu douze frères. Elle résout de les retrouver, rencontre dans la forêt le plus jeune qui la reconnaît, mais qui voudrait la cacher à cause du serment des frères. La sœur dit : « Je veux bien mourir si, par là, je puis sauver mes douze frères. » Mais les frères l'accueillent de bon cœur, elle reste auprès d'eux et s'occupe de leur ménage.

Près de la maison, dans un petit jardin poussent douze lis ; la jeune fille les cueille pour en donner un à chacun de ses frères. Instantanément, les frères sont changés en corbeaux et disparaissent, de même que la maison et le jardin. Les corbeaux sont des oiseaux-âmes, le meurtre des douze frères par leur sœur se trouve de nouveau indiqué par la cueillette des douze fleurs, comme au début il l'était par les douze cercueils et la disparition des frères. La jeune fille, toujours prête à délivrer ses frères de la mort, apprend à quelle condition elle y arrivera ; elle devra pendant

(1) Voir p. 50 de l'édition « Reklamausgabe », vol. I

sept ans rester muette, ne pas articuler un seul mot. Elle se soumet à cette épreuve, qui la met elle-même en danger de mort, c'est-à-dire qu'elle meurt elle-même pour ses frères comme elle en avait fait vœu avant sa rencontre avec eux. Par l'observation absolue du mutisme, elle réussit enfin à délivrer les corbeaux.

D'une manière analogue, dans le conte des *Six cygnes*, les frères métamorphosés en oiseaux sont, par le mutisme de leur sœur, délivrés, c'est-à-dire rendus à la vie. La jeune fille a pris la ferme résolution de sauver ses frères, « dût-il lui en coûter la vie » et, devenue l'épouse du roi, elle risque sa vie plutôt que de renoncer à son mutisme, ce qu'il lui faudrait faire pour confondre de méchantes accusations.

Nous trouverions certes, dans les contes, d'autres preuves encore de ce que le mutisme doit être compris comme une représentation de la mort. Et, si nous en croyons ces indices, alors la troisième des sœurs entre lesquelles choisir sera une morte. Mais elle peut être encore autre chose, à savoir : la mort elle-même, la déesse de la Mort. Grâce à un déplacement assez fréquent, les qualités qu'une divinité octroie aux hommes lui sont attribuées à elle-même. Ce déplacement nous surprendra d'autant moins chez la déesse de la Mort que, dans la conception et la représentation modernes qui sont ici devancées, la mort elle-même n'est qu'une personne morte.

Cependant si la troisième des sœurs est la déesse de la Mort, nous connaissons ces sœurs ! Ce sont les sœurs symbolisant la Destinée, les Moires, ou Parques, ou Nornes, dont la troisième s'appelle Atropos, l'Inexorable (1).

(1) Ἄτροπος, de ἀ, préfixe négatif phonétiquement issu de l'indo-européen *n* (cf. all. *un-*, latin *in-*), et de τροπ, qui est

II

Mais laissons là pour le moment cette interprétation et ses rapports à notre mythe pour demander aux mythologues de nous instruire sur le rôle et l'origine des déesses du Destin (1).

La plus antique mythologie grecque ne connaissait qu'une seule Μοῖρα, personnification de la destinée inévitable (dans Homère) (2). Cette évolution d'une Moire unique en un groupe de sœurs, de trois divinités, (plus rarement de deux), se fit probablement à l'instar d'autres divinités auxquelles les Moires sont apparentées, telles les Grâces, les Heures.

Les Heures furent à l'origine des divinités des eaux célestes qui dispensent la pluie et la rosée, des nuages dont la pluie découle et, comme les nuages sont conçus sous les espèces d'un tissu, il en ressort pour ces déesses le caractère de fileuses, qui se fixe spécialement sur les Moires. Dans les pays méditerranéens sur lesquels règne le soleil, c'est de la pluie que dépend la fertilité du sol et c'est pourquoi les Heures se transforment en divinités de la végétation. On leur doit la beauté des fleurs, la richesse des fruits et on leur accorde une plénitude d'aimables et charmantes qualités. Elles deviennent les divinités représentatrices des saisons (3) et peut-être

l'une des formes de la racine de τρέπω, détourner. (Note des traductrices, d'après le Dr Ed. Pichon).

(1) Ce qui suit est emprunté au dictionnaire de Roscher (*Roschers Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*) sous les titres correspondants.

(2) 'Μοῖρα, de *σμορ-γα, se rattache à μείρομαι, obtenir en partage (Note des traductrices, d'après le Dr Ed. Pichon.)

(3) Cette filiation des fonctions divines des Heures n'est peut-être plus exactement en rapport avec les données actuelles de la linguistique. En effet, si l'on en croit Boisacq (*Dictionnaire*

doivent-elles à cette circonstance leur nombre de trois, si tant est que le caractère sacré du nombre trois n'y eût pas suffi. Car ces anciens peuples ne discernaient au début que trois saisons : l'hiver, le printemps et l'été. Ce n'est que plus tard que l'automne y fut ajouté, à l'époque gréco-romaine, et alors souvent les Heures, parurent au nombre de quatre dans les œuvres d'art.

Leurs rapports avec le temps resta acquis aux Heures ; plus tard, elles présidèrent aux heures du jour comme autrefois aux saisons de l'année et finalement leur nom se réduisit à désigner l'heure (heure, ὥρα). Les Nornes de la mythologie germanique, si proches parentes par leur essence des Heures et des Moires, montrent ostensiblement dans leur nom même ce sens relatif au temps. Mais l'essence de ces divinités ne pouvait qu'être plus profondément conçue et transférée au caractère de nécessité présidant au changement des saisons ; les Heures devinrent ainsi gardiennes des lois de la Nature et de cette sainte ordonnance qui fait revenir dans la Nature les mêmes phénomènes suivant un ordre immuable.

Cette notion relative à la Nature eut sa répercussion sur la conception de la vie humaine. Le mythe de la Nature se transforma en un mythe humain ; les déesses du temps devinrent les divinités du Destin. Mais ce rôle des Heures ne trouva son expression que chez les Moires, qui veillent aussi inexorablement sur la nécessaire ordonnance de la vie humaine que les Heures

étymologique de la langue grecque, p. 1083, s. v. ὥρα), le vocable ὥρα paraît avoir désigné primitivement une saison, un laps de temps. Il représente en effet, semble-t-il, un indo-européen **yōrā*, ancêtre de l'allemand *Jahr* et de l'anglais *year*, qui ont pris le sens d'*année*. (Note des traductrices, d'après le Dr Ed. Pichon.)

le font sur les lois de la Nature. L'inévitable sévérité de la loi, les rapports avec la mort et avec la destruction qui avaient été épargnées aux gracieuses apparition des Heures se marquèrent en dures empreintes sur les Moires, comme si l'homme n'avait réalisé tout le sérieux des lois de la Nature qu'en se sentant contraint lui-même de s'y subordonner.

Les noms des trois fileuses ont d'ailleurs été assez bien compris par les mythologues. La deuxième, Lachésis (1), semble désigner (2) « le hasard qui se manifeste au dedans des lois régissant le destin » — nous dirions : le fait de vivre — comme Atropos représente l'inévitable, la mort, et il ne resterait alors à Clotho (3) que le sens des fatales dispositions innées.

Mais revenons-en à notre thème du choix entre trois sœurs. Nous verrons alors avec un profond déplaisir combien les situations envisagées, quand nous y incorporons cette nouvelle interprétation, deviennent incompréhensibles, combien de contradictions se font jour dans leur contenu apparent. La troisième des sœurs est la déesse de la Mort, la mort elle-même, mais dans le choix de Pâris elle est la déesse de l'Amour, dans le conte d'Apulée une beauté comparable à cette déesse, dans le *Marchand de Venise* la plus belle et la plus sage des femmes, chez Lear la seule fille fidèle ! Peut-on imaginer contradiction plus flagrante ? Mais peut-être cette si invraisemblable surenchère

(1) Λάχεσις, *lot, part*, de λαγχάνω, *obtenir par le sort.* (Note des traductrices, d'après le Dr Éd. Pichon.)

(2) J. Roscher (d'après Preller-Robert), *Griechische Mythologie.*

(3) Κλωθώ, *la dévideuse,* de κλώθω, *dévider.* (Note des traductrices, d'après le Dr Ed. Pichon.)

est-elle tout près d'être comprise.. Et elle a réellement lieu chaque fois où, dans notre thème, le choix entre les femmes est libre et qu'en même temps ce choix doive tomber sur la mort, que pourtant nul ne choisit, dont on devient la proie de par le destin seul.

Or, des contradictions d'une certaine nature, des remplacements par le plus absolu contraire n'offrent pas au travail d'interprétation analytique de sérieuses difficultés. Nous n'en appellerons pas ici à ces modes d'expression de l'inconscient d'après lesquels, comme dans le rêve, les contraires sont si fréquemment représentés par un seul et même élément. Mais il y a dans la vie psychique des mobiles qui amènent le remplacement d'une chose par son contraire, en créant ce qu'on appelle une formation réactionnelle, et c'est la découverte de tels mobiles cachés qui sans doute assurera à notre travail le succès. La création des Moires résulte d'une constatation avertissant l'homme qu'il fait lui aussi partie de la Nature et qu'il est, de par cela, soumis à l'inexorable loi de la Mort. Quelque chose en l'homme devait se révolter contre cet assujettissement, l'homme ne renonçant qu'à regret à sa situation d'exception. Or, nous savons que l'homme use de l'activité de son imagination pour satisfaire ceux de ses désirs que la réalité frustre. C'est ainsi que son imagination s'éleva contre la constatation personnifiée dans le mythe des Moires, et qu'il créa le mythe, dérivé de celui des Moires, dans lequel la déesse de la Mort est remplacée par la déesse de l'Amour ou par des figurations humaines qui lui ressemblent. La troisième des sœurs n'est plus la Mort, elle est la plus belle, la meilleure, la plus désirable, la plus adorable des femmes. Et cette substitution n'était nullement difficile ; elle était préparée

par une vieille ambivalence, elle s'accomplissait le long d'un antique enchaînement qui ne pouvait être oublié depuis bien longtemps. La déesse de l'Amour qui, maintenant, se présentait à la place de la déesse de la Mort, lui était autrefois identique. Aphrodite la Grecque elle-même n'avait pas renoncé absolument à toute relation avec les Enfers, bien qu'elle eût abandonné depuis longtemps son rôle chtonien à d'autres divinités, à Perséphone, à Artémis-Hécate à la triple figure. Les grandes déesses, mères des peuples orientaux, semblent aussi toutes avoir été aussi bien procréatrices que destructrices, déesses de la Vie et de la Génération aussi bien que déesses de la Mort. Ainsi le remplacement, engendré par le désir, d'une chose par son contraire, remonte, dans notre thème, jusqu'à une identité ancestrale.

D'où provient ce trait : le choix, qui s'est introduit dans le mythe des trois sœurs ? Nous y répondrons de la même manière. Là encore s'est produit un renversement sous l'influence du désir : choix est mis à la place de nécessité, fatalité. L'homme vainc ainsi la mort qu'il avait reconnue par son intelligence. On ne saurait imaginer un plus grand triomphe de la réalisation du désir. On choisit là où, en réalité, on obéit à la contrainte et Celle qu'on choisit, ce n'est pas la Terrible, mais la plus belle et la plus désirable.

En y regardant de plus près, nous remarquons, certes, que les déformations du mythe primitif ne sont pas assez profondes pour ne pas se trahir par quelques vestiges. Le libre choix entre les trois sœurs n'est, au fond, pas un choix libre, car il faut nécessairement qu'il tombe sur la troisième s'il ne doit pas, comme chez Lear, occasionner tous les malheurs. La plus belle et la meilleure, qui a pris la place de la déesse de la Mort, a gardé des traits qui touchent à l'inquiétante étran-

geté, traits par lesquels nous avons pu deviner ce qui était caché (1).

Jusqu'ici nous avons suivi le mythe dans son évolution, et nous espérons avoir indiqué les obscures raisons de cette évolution. Nous nous sentons à présent en droit de nous intéresser à la façon dont le poète s'est servi du thème. Or chez le poète — on en a l'impression — s'est accomplie une sorte de retour du thème vers le mythe primitif, si bien que le sens poignant de celui-ci, affaibli par les déformations ultérieures, nous est de nouveau rendu sensible. Par cette réduction des déformations, par ce retour partiel à ce qui était primitif, le poète parvient à exercer sur nous son action profonde.

Afin d'éviter tout malentendu, je tiens à le dire, je n'ai pas l'intention de nier que le drame du *Roi Lear* veuille rendre sensibles ces deux sages leçons qu'on ne doit pas renoncer de son vivant à son bien et à ses droits et qu'il faut se garder de prendre des flatteries pour argent comptant. Ces avertissements et d'autres,

(1) La Psyché d'Apulée a aussi conservé bien des traits qui rappellent ses rapports avec la mort. Son mariage est apprêté comme une cérémonie mortuaire, elle doit descendre aux enfers et tombe ensuite dans un sommeil semblable à la mort (O. Rank).

Sur la signification de Psyché comme déesse du Printemps et « fiancée du Trépas », voir A. Zinzow, *Psyché et Eros* (Psyche und Eros), Halle, 1881.

Dans un autre conte de Grimm (n° 179, *La gardeuse d'oies auprès du puits* (die Gänsehirtin am Brunnen) se trouvent, comme chez Cendrillon, les alternatives de beauté et de laideur de la troisième fille, où il est permis de voir une allusion à sa double nature avant et après la substitution. Cette troisième fille est repoussée par son père après une épreuve qui est presque analogue à celle du *Roi Lear*. Elle doit, comme ses autres sœurs, indiquer combien elle aime son père, mais ne trouve pas d'autre expression à son amour que de le comparer au sel. (D'après une communication amicale du Dr Hanns Sachs).

analogues (1), ressortent, en effet, de la pièce, mais il me semble absolument impossible d'expliquer par l'impression que ces réflexions produisent l'effet écrasant du drame, ni d'admettre que les intentions personnelles du poète soient épuisées par celle de donner ces leçons. De même, quand on nous dit que le poète a voulu représenter la tragédie de l'ingratitude, dont il avait sans doute ressenti lui-même les morsures, et que l'effet de la pièce repose sur la simple forme artistique dont il l'a revêtue, voilà qui ne remplace pas la compréhension à laquelle nous parvenons en estimant à sa valeur le thème du choix entre les trois sœurs.

Lear est un vieillard. Nous l'avons dit : c'est à cause de son âge que les trois sœurs sont présentées comme ses filles. La relation de père à enfants, d'où pourraient découler tant de fructueuses inspirations dramatiques, le poète ne s'en sert plus au cours du drame. Mais Lear n'est pas seulement un vieillard, c'est aussi un mourant. La proposition si extraordinaire du partage de l'héritage perd ainsi toute son étrangeté. Cependant cet homme voué à la mort ne veut pas renoncer à l'amour de la femme, il veut se faire dire à quel point il est aimé. Qu'on se reporte ensuite à l'émouvante scène dernière, l'un des sommets du tragique dans le drame moderne : Lear porte le cadavre de Cordélia sur la scène. Cordélia, c'est la Mort. En retournant la situation, celle-ci nous apparaît

(1) De même le *contenu manifeste* du thème des trois coffrets est évidemment le suivant : il ne faut pas juger les choses par leur apparence extérieure, ni se laisser tenter par une avidité basse et immédiate ; il faut au contraire savoir déceler, dans les choses de ce monde, les qualités cachées qui donneront le vrai et noble bonheur. (Note des traductrices, d'après le Dr Ed. Pichon.)

compréhensible et familière. C'est la déesse de la Mort qui emporte du terrain du combat le héros mort, comme la Valkyrie de la mythologie germanique. La sagesse éternelle drapée dans le vêtement du mythe antique conseille au vieil homme de renoncer à l'amour, de choisir la mort, de se familiariser avec la nécessité de mourir.

Le poète nous permet de toucher du doigt le thème antique en faisant opérer le choix entre les trois sœurs par un homme vieilli et mourant. L'élaboration régressive qu'il entreprend ainsi du mythe, altéré par les déformations du désir, en laisse transparaître le sens primitif au point que même une interprétation superficielle et allégorique des trois figures féminines du thème nous devient possible. On pourrait dire que ce sont les trois inévitables relations de l'homme à la femme qui sont ici représentées : voici la génératrice, la compagne et la destructrice. Ou bien les trois formes sous lesquelles se présente, au cours de la vie, l'image de la mère : la mère elle-même, l'amante que l'homme choisit à l'image de celle-ci et, finalement, la Terre-Mère, qui le reprend à nouveau. Mais le vieil homme cherche vainement à ressaisir l'amour de la femme tel qu'il le reçut d'abord de sa mère ; seule la troisième des filles du Destin, la silencieuse déesse de la Mort, le recueillera dans ses bras.

QUELQUES TYPES DE CARACTÈRE DÉGAGÉS PAR LA PSYCHANALYSE (1)

Quand un médecin entreprend le traitement psychanalytique d'un névrosé, son intérêt ne se porte nullement en première ligne sur le caractère de celui-ci. Il préférerait savoir ce que signifient les symptômes de ce névrosé, quelles pulsions instinctives se dissimulent derrière ceux-ci et se satisfont grâce à eux, et par quelles étapes a passé la voie mystérieuse allant de ces désirs instinctifs à ces symptômes. Mais la technique que le médecin est obligé de suivre le force bientôt à orienter avant tout son besoin de savoir vers d'autres objets. Il voit son investigation menacée par des résistances que le malade oppose et c'est au caractère du malade qu'il doit attribuer ces résistances. Ce caractère acquiert alors le premier droit à son intérêt.

Ce qui s'oppose aux efforts du médecin, ce ne sont pas toujours les traits de caractère que le malade se reconnaît à lui-même ou qui lui sont attribués par son entourage. Souvent certaines manières d'être du malade, dont il ne semblait que modérément pourvu, se

(1) Paru d'abord dans *Imago*, *IV* (1915-16), ensuite dans la quatrième série de la *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre*.

manifestent, élevées à une puissance insoupçonnée, ou bien il adopte des attitudes qui ne s'étaient pas révélées dans d'autres circonstances de sa vie. Dans les pages qui vont suivre, nous allons tenter de décrire et de rapporter à leur origine quelques-uns de ces traits de caractères surprenants.

I

Les Exceptions

Le travail psychanalytique se trouve toujours à nouveau confronté par cette tâche : amener le malade à renoncer à une jouissance proche et immédiate. Ce n'est pas qu'il doive renoncer à toute jouissance ; on ne peut le demander peut-être à personne, et la religion elle-même, quand elle exige l'abandon de la jouissance terrestre, est obligée de fonder cette exigence sur la promesse d'une jouissance incomparablement plus grande et plus précieuse dans l'au-delà. Non, le malade doit simplement renoncer à ces satisfactions auxquelles un dommage succéderait infailliblement, ses privations n'ont besoin que d'être temporaires et il lui suffit d'apprendre à échanger un plaisir immédiat contre un plaisir mieux assuré, bien que différé. Ou bien, en d'autres termes, il faut qu'il fasse, sous la direction médicale, *ce progrès allant du principe du plaisir au principe de la réalité* par lequel l'homme adulte se distingue de l'enfant. Dans cette œuvre d'éducation, c'est à peine si le savoir supérieur du médecin joue un rôle décisif, car il ne peut, en général, dire au malade autre chose que ce que peut lui dire sa propre intelligence. Mais ce n'est pas la même chose de savoir

quelque chose ou de se l'entendre dire par un autre ; le médecin assume le rôle efficace de cet autre ; il se sert de cette influence qu'un homme exerce sur un autre homme. Ou bien, si nous nous rappelons qu'il est d'usage dans la psychanalyse de mettre ce qui est primordial et radical à la place de ce qui est dérivé et atténué, nous dirons que le médecin se sert dans ce travail d'éducation d'une composante quelconque de *l'amour*. En faisant cette nouvelle éducation, il ne fait sans doute que répéter le processus qui a, somme toute, permis l'éducation première. En plus de la nécessité, c'est l'amour qui est le grand éducateur, et l'homme dont l'évolution est demeurée incomplète se laissera amener, par l'amour de son prochain, à tenir compte des lois de la nécessité et à s'épargner les châtiments qui suivent leur violation.

Lorsqu'on exige ainsi des malades un renoncement provisoire à une satisfaction, un sacrifice, une acceptation de souffrances momentanées en vue d'une fin meilleure, ou bien simplement la résolution de se soumettre à la nécessité imposée à tous, on se heurte à certaines personnes qui combattent au moyen d'une motivation particulière une pareille prétention. Elles disent qu'elles ont suffisamment souffert et éprouvé de privations pour avoir le droit d'être dispensées de nouvelles exigences, qu'elles ne veulent plus se soumettre à aucune nécessité déplaisante, car elles sont des *exceptions* et comptent bien le demeurer. Chez un malade de ce genre, cette prétention était allée jusqu'à lui faire formellement croire qu'une providence spéciale veillait sur lui afin de le préserver de tous les pénibles sacrifices de ce genre. Les arguments du médecin ne peuvent rien sur des assurances intérieures manifestées avec une telle force, et il perd bientôt toute influence sur son malade ; il se trouve alors

amené à rechercher les sources qui alimentent ce fâcheux préjugé.

Or, on ne saurait douter que chacun n'aimât se croire une « exception » et prétendre à des privilèges sur autrui. Mais c'est justement pourquoi, quand quelqu'un se proclame et se comporte réellement comme une exception, il doit y avoir à cette prétention une raison particulière et qui ne se rencontre pas en général. Il peut exister plus d'une de ces raisons, mais, dans les cas étudiés par moi, je suis parvenu à constater une particularité commune à tous ces malades et qui était en rapport avec les événements précoces de leur vie. Leur névrose se rattachait à un événement ou à une souffrance qui les avait atteints *dans leur première enfance*, desquels ils se savaient innocents, et qu'ils pouvaient considérer comme un préjudice injuste porté à leur personne. Les privilèges qu'ils faisaient découler de cette injustice et l'insubordination qui en résultait n'avaient pas peu contribué à rendre plus aigus les conflits qui avaient amené plus tard l'éclosion de la névrose. L'une de ces malades prit envers la vie l'attitude décrite plus haut en apprenant qu'un mal organique des plus douloureux, qui l'avait empêchée d'accomplir sa vie, était d'origine congénitale. Elle avait supporté avec patience ce mal aussi longtemps qu'elle avait cru qu'il provenait d'un hasard ultérieur, mais dès qu'elle eut découvert qu'il constituait une part de son héritage, elle se révolta. Le jeune homme dont nous avons déjà parlé et qui se croyait sous la garde d'une providence particulière avait été, nourrisson, victime d'une infection accidentelle par sa nourrice. Depuis il avait, sa vie durant, vécu sur ses prétentions à des dédommagements comme sur une rente qui lui était due en échange, et sans soupçonner l'origine de ses prétentions,

Dans le cas de ce malade, l'analyse, qui avait reconstruit ce fait au moyen d'obscurs reliquats de souvenir et par l'interprétation des symptômes, se trouva objectivement confirmée par les témoignages de la famille.

Pour des raisons faciles à comprendre, je n'en puis dire davantage sur ces histoires de malades ainsi que sur d'autres. Je ne veux pas non plus traiter de la si naturelle analogie entre la déformation du caractère survenant à la suite de longues années infantiles de maladie et le comportement de peuples entiers chargés d'un passé lourd de malheurs. Par contre, je ne m'interdirai pas d'en appeler à cette figure, créée par le plus grand des poètes, et dans le caractère de laquelle la prétention d'être une exception est intimement liée à un désavantage congénital et motivée par celui-ci.

Dans le monologue qui sert d'introduction au *Richard III* de Shakespeare, Glocester, le futur roi, déclare :

« Mais moi qui ne suis pas formé pour ces jeux folâtres, ni pour faire les yeux doux à un miroir amoureux, moi qui suis rudement taillé et qui n'ai pas la majesté de l'amour pour me pavaner devant une nymphe aux coquettes allures, moi en qui est tronquée toute noble proportion, moi que la nature décevante a frustré de ses attraits, moi qu'elle a envoyé avant le temps dans le monde des vivants, difforme, inachevé, tout au plus à moitié fini, tellement estropié et contrefait que les chiens aboient quand je m'arrête près d'eux ! eh bien, moi, dans cette molle et languissante époque de paix, je n'ai d'autre plaisir, pour passer les heures, que d'épier mon ombre au soleil et de décrire ma propre difformité. Aussi, puisque je ne puis être l'amant qui charmera ces temps beaux parleurs, je

suis déterminé à être un scélérat et à être le trouble-fête de ces jours frivoles (1). »

Peut-être, dans la première impression que nous fera ce discours-programme, ne trouverons-nous rien qui soit en rapport avec notre thème. Richard ne semble pas dire autre chose que ceci : Je m'ennuie en ce temps de désœuvrement et je veux m'amuser. Mais comme je ne puis pas, étant contrefait, jouer à l'amant, je vais jouer au scélérat, intriguer, assassiner, bref, faire tout ce qui me plaira. Une argumentation aussi frivole étoufferait chez le spectateur tout mouvement de sympathie si ne se dissimulait pas là-dessous quelque chose de plus sérieux. Et la pièce serait du même coup rendue psychologiquement impossible, car il faut que le poète sache éveiller en nous une secrète sympathie pour son héros, afin que nous puissions admirer sans protestation intérieure et sa hardiesse et son habileté ; or cette sympathie ne peut se fonder que sur la compréhension du héros, sur le sentiment d'avoir au fond quelque chose de commun avec lui.

C'est pourquoi je pense que le monologue de Richard ne dit pas tout ; il effleure et nous laisse le soin de compléter ce qu'il ne fait qu'indiquer. Et lorsque nous entreprenons de le compléter, toute apparence de frivolité disparaît ; l'amertume, la façon détaillée avec laquelle Richard dépeint sa difformité acquièrent toute leur importance et pour nous se dévoile ce qu'il y a de commun entre Richard et nous et qui force notre sympathie pour ce scélérat lui-même. Il semble nous dire alors : La nature m'a fait une grande injustice en me refusant les belles formes qui gagnent l'amour des humains. La vie me doit en échange une

(1) Traduction française de François Victor-Hugo. (N. des trad.)

compensation que je vais m'octroyer. J'ai le droit d'être une exception et de passer par-dessus les scrupules qui arrêtent les autres gens. Je puis commettre des injustices parce qu'une injustice a été commise à mon égard — et, à ce moment, nous sentons que nous-mêmes pourrions devenir pareils à Richard, que déjà même nous le sommes sur une petite échelle. Richard est un agrandissement immense de ce côté de nous-mêmes que nous sentons aussi en nous. Nous croyons tous être en droit de garder rancune à la nature et au destin en raison de préjudices congénitaux et infantiles, nous réclamons tous des compensations à de précoces mortifications de notre narcissisme, de notre amour-propre. Pourquoi la nature ne nous a-t-elle pas octroyé les boucles blondes de Balder, la force de Siegfried, le front élevé du génie, les nobles traits de l'aristocrate ? Pourquoi sommes-nous nés dans la chambre du bourgeois et non dans le palais du roi ? Nous serions aussi bien parvenus à la beauté et à la distinction que tous ceux que nous envions à cet égard.

Cependant il y a une subtile économie inhérente à l'art du poète et qui empêche que son héros n'exprime tout haut et intégralement tous les secrets sur lesquels sont fondés ses mobiles d'action. Il nous force par là à les compléter, il tient occupée notre activité mentale, la détourne de la réflexion critique et nous maintient dans notre identification avec son héros. Un maladroit, à sa place, donnerait à tout ce qu'il veut nous communiquer une expression consciente et se trouverait alors face à face avec notre intelligence froide et libre, ce qui nous rendrait toute illusion impossible.

Mais nous ne quitterons pas le chapitre des « exceptions » sans observer que la prétention qu'ont les femmes aux privilèges et à être dispensées de tant

d'obligations de la vie repose sur cette même base. D'après ce que nous apprend l'expérience psychanalytique, les femmes se considèrent comme ayant subi un grave dommage dans leur petite enfance sans qu'il y ait à cela de leur faute, comme ayant été en partie mutilées et désavantagées. La raison pour laquelle tant de filles en veulent à leur mère a pour racine ultime ce reproche que celle-ci les ait fait naître femmes au lieu de les faire naître hommes.

II

Ceux qui échouent devant le succès

L'investigation psychanalytique nous l'a appris : les hommes deviennent névrosés par suite de privation. Il est entendu qu'il s'agit de privation relative à la satisfaction de désirs libidinaux et il nous faut faire un long détour afin de comprendre cette proposition. Car, pour que la névrose vienne à éclore, il est nécessaire qu'il se produise un conflit entre les désirs libidinaux d'un individu et cette partie de son être que nous appelons son *moi*, qui est l'expression de ses instincts de conservation et comprend l'idéal qu'il s'est assigné à lui-même. Un tel conflit pathogène ne peut se produire que lorsque la libido vient à s'engager dans des voies et à s'orienter vers des fins que le *moi* a depuis longtemps dépassées et proscrites, qu'il a, par suite, interdites à jamais, et la libido ne s'engage dans ces voies que lorsqu'elle est privée de toute satisfaction conforme au *moi* et à son idéal. Ainsi la privation, le manque de réelle satisfaction est la condition première de l'éclosion de la névrose bien que n'étant certes pas la seule.

Le médecin n'en sera que plus surpris, voire désorienté, en constatant que certaines personnes tombent parfois malades justement alors qu'un désir profondément enraciné en elles et qu'elles nourrissaient depuis longtemps vient à se réaliser. Il semblerait alors que ces personnes soient incapables de supporter leur bonheur, car on ne peut douter de la corrélation existant entre le succès et la maladie. C'est ainsi que j'eus l'occasion de me familiariser avec le destin d'une femme, destin que je vais décrire parce qu'il constitue un modèle de semblables revirements tragiques.

De bonne famille et bien élevée, elle ne sut pas, encore très jeune fille, mettre un frein à son avidité de vivre et s'enfuit de la maison paternelle ; elle se mit à courir le monde et les aventures jusqu'au jour où elle eut fait la connaissance d'un artiste qui sut reconnaître et apprécier son charme féminin, mais qui comprit en même temps la nature, au fond délicate, de cette femme par ailleurs déconsidérée. Il la prit chez lui et elle devint pour lui une fidèle compagne au bonheur de laquelle ne semblait manquer que la légitimation de leur union. Après de longues années de vie commune, il réussit à obtenir que sa famille la prît en amitié et il était sur le point de l'épouser.

A ce moment, elle commença à fléchir. Elle négligea tous les soins de la maison dont elle allait devenir la maîtresse, se regarda comme persécutée par la famille qui voulait l'accueillir, écarta par une absurde jalousie cet homme de toutes ses relations, l'entrava dans ses travaux artistiques, et tomba finalement dans un état de maladie mentale inguérissable.

Autre observation : elle concerne un homme d'une très grande honorabilité, lequel, lui-même professeur de l'enseignement supérieur, avait, pendant de nom-

breuses années, nourri l'espoir bien compréhensible de devenir le successeur du maître qui l'avait lui-même initié à la science. Lorsque, à la retraite de celui-ci, ses collègues lui annoncèrent qu'on l'avait choisi pour lui succéder, il commença à prendre peur, diminua lui-même ses mérites, se déclara indigne de remplir la situation qu'on lui offrait et tomba dans un état de mélancolie qui l'écarta pour plusieurs années de toute activité.

Si différents que soient par ailleurs ces deux cas, ils ont néanmoins ceci de commun que la maladie apparaît dès que le désir se réalise et qu'elle réduit à néant la jouissance qui eût dû résulter de cette réalisation.

La contradiction existant entre de pareilles observations et la proposition d'après laquelle l'homme tombe malade par suite de privation n'est pas insoluble. Il suffit de distinguer une privation *extérieure* et une privation *intérieure* pour pouvoir la lever. L'objet par lequel la libido peut se satisfaire est-il supprimé dans la réalité, il y a privation extérieure. Cette sorte de privation est par elle-même inefficace, elle ne devient pathogène que du moment où une privation intérieure vient s'y associer. La privation intérieure doit provenir du *moi* et contester à la libibo le droit de s'orienter vers les autres objets dont elle cherche à présent à s'emparer. Alors seulement peut se produire une névrose, c'est-à-dire une satisfaction substitutive par le détour passant à travers l'inconscient refoulé. La privation intérieure entre donc toujours en ligne de compte, mais elle n'entre pas en action avant que la privation réelle extérieure lui ait préparé le terrain.

Dans ces cas exceptionnels où les hommes tombent malades devant le succès, la privation intérieure a

agi seule ; elle n'a même pu se manifester qu'après que la privation extérieure a fait place à la réalisation du désir. A première vue, il y a là quelque chose de surprenant, mais nous nous souviendrons, en y regardant de plus près, qu'il arrive souvent que le *moi* tolère un désir comme étant inoffensif aussi longtemps que ce désir n'existe qu'à l'état de fantasme et semble éloigné de toute réalisation, tandis que ce même *moi* se met vivement en garde dès que ce désir approche de sa réalisation et menace de se muer en une réalité. La différence existant entre ces cas et ceux, bien connus, où se forme en général une névrose ne réside qu'en ceci : d'ordinaire, une exaltation interne des investissements libidinaux fait du fantasme, jusqu'alors dédaigné et toléré, un adversaire redouté, tandis que, dans nos cas, le signal de déclenchement du conflit est donné par un réel changement extérieur.

L'analyse nous montre sans peine que ce sont des forces émanées de la *conscience morale* qui interdisent au sujet de tirer de l'heureux changement réel le bénéfice depuis longtemps souhaité. Mais c'est une tâche ardue de rechercher quelles sont la nature et l'origine de ces tendances justicières et punitives surgissant souvent, à notre grande surprise, là où nous nous attendrions le moins à les trouver. Ce que nous en savons ou en supposons, c'est pour des raisons bien connues que je n'en veux pas discuter sur des observations médicales ; je choisirai plutôt pour cela des figures créées par les grands poètes, ces connaisseurs profonds de l'âme humaine.

Lady Macbeth, dans Shakespeare, s'effondre après avoir atteint le but qu'elle avait poursuivi avec une énergie sans relâche. Elle n'avait manifesté avant le crime aucune hésitation ni aucun signe de lutte inté-

rieure, elle n'aspirait qu'à vaincre les scrupules de son mari ambitieux et cependant plus compatissant. A son projet de meurtre, elle était prête à sacrifier jusqu'à sa féminité sans réfléchir au rôle décisif qui allait échoir à cette féminité, alors qu'il s'agirait d'établir sur des bases solides ce que son ambition aurait atteint par le crime.

« Venez, venez, esprits qui assistez les pensées meurtrières ! Désexez-moi ici... Venez à mes mamelles de femme et changez mon lait en fiel, vous, ministres du meurtre. » (Acte I, scène V.)

« J'ai allaité et je sais combien j'aime tendrement le petit qui me tette ; eh bien ! au moment où il souriait à ma face, j'aurais arraché le bout de mon sein de ses gencives sans os, et je lui aurais fait jaillir la cervelle, si je l'avais juré comme vous avez juré ceci ! » (Acte I, scène VII) (1).

Elle ne manifeste qu'un seul et léger recul avant l'action.

« S'il n'avait pas ressemblé dans son sommeil à mon père, j'aurais fait la chose... » (Acte II, scène II.)

Et à présent que la voici reine de par le meurtre de Duncan, vient à poindre quelque chose comme une désillusion, comme un dégoût. D'où cela provient-il, nous ne le savons pas.

« On a dépensé tout pour ne rien avoir quand on a obtenu son désir sans satisfaction. Mieux vaut être celui qu'on détruit que de vivre par sa destruction dans une joie pleine de doute. » (Acte III, scène II.)

Elle ne perd cependant pas contenance. Elle seule,

(1) Traduction François Victor-Hugo. Nous n'avons cependant pas suivi la numération continue des scènes de *Macbeth* adoptée par cette traduction, mais gardé la division habituelle des scènes par actes qui est aussi celle des citations dans Freud. (N. des trad.)

dans la scène du banquet qui succède à ces paroles, reste de sang-froid ; elle dissimule le trouble de son mari et trouve un prétexte pour congédier les hôtes. Et alors elle nous échappe. Nous la voyons reparaître en somnambule, fixée aux impressions de la nuit du crime. Elle y encourage son mari comme alors :

« Fi, monseigneur, fi ! un soldat, avoir peur !... A quoi bon redouter qu'on le sache, quand nul ne pourra demander compte à notre autorité ?... » (Acte V, scène I.)

Elle entend les coups frappés à la porte, les coups qui, après le meurtre, avaient effrayé son mari. En même temps elle s'efforce de « défaire ce qui ayant été fait ne peut plus être défait. » Elle lave ses mains tachées de sang et qui sentent le sang et elle se rend compte de l'inanité de cet effort. Le remords semble avoir abattu celle qui semblait inaccessible au remords. Quand elle meurt, Macbeth, alors devenu aussi implacable qu'elle l'était au début, ne trouve pour elle que ce court et méprisant propos :

« Elle aurait dû mourir plus tard. Le moment serait toujours venu de dire ce mot-là. » (Acte V, scène V.)

Et on se demande alors ce qui a brisé ce caractère qui semblait forgé du métal le plus dur. Est-ce simplement la désillusion, l'autre visage qu'a l'action une fois accomplie ? Ou bien devrons-nous conclure que, chez Lady Macbeth elle-même, une âme féminine primitivement douce et tendre s'était élevée à une concentration, à une tension qui ne pouvait se maintenir ? Ou bien nous faut-il plutôt rechercher des indices qui nous feraient saisir un tel effondrement, d'un point de vue humain plus général, par une motivation plus profonde ?

Je considère qu'il est impossible de se décider ici dans un sens ou dans l'autre. Le *Macbeth* de Shakes-

peare est une pièce de circonstance composée à l'occasion de l'avènement au trône de Jacques, jusque-là roi d'Écosse. Le sujet en était donné et il avait été traité simultanément par d'autres auteurs, dont Shakespeare avait probablement utilisé, suivant son habitude, le travail. Il permettait d'extraordinaires allusions à la situation actuelle. La « reine-vierge », Élisabeth, sur laquelle courait le bruit que jamais elle n'eût pu être en état de mettre un enfant au monde, et qui s'était douloureusement écriée, en apprenant la nouvelle de la naissance de Jacques (1), qu'elle-même était « un tronc desséché », venait justement d'être contrainte, parce que sans enfant, de laisser le roi d'Écosse devenir son successeur. Mais celui-là était le fils même de cette Marie dont elle avait ordonné, bien qu'à contre-cœur, le supplice et qui, malgré tout le trouble apporté à leurs relations par la politique, n'en devait pas moins être considérée comme sa parente par le sang et son hôte.

L'avènement au trône de Jacques Ier semblait être une démonstration des malédictions qui pèsent sur la stérilité et des bénédictions qui s'attachent aux générations ininterrompues. Et les développements du *Macbeth* de Shakespeare reposent sur ce même contraste. Les sœurs fatales du Destin ont annoncé à Macbeth qu'il serait roi, mais à Banquo que ses enfants recevraient la couronne. Macbeth se révolte contre cette sentence du Destin, il ne se contente pas de la satisfaction de son ambition personnelle, il voudrait fonder une dynastie et n'avoir pas tué au profit des étrangers. Ce point de vue échappe à qui ne veut

(1) Voyez *Macbeth* (Acte III, scène I) :
« Elles m'ont placé sur la tête une couronne infructueuse et « mis au poing un sceptre stérile, que doit m'arracher une main « étrangère, puisque nul fils ne doit me succéder. »

voir dans la pièce de Shakespeare que la tragédie de l'ambition. Il est évident que Macbeth, qui ne peut pas vivre éternellement, n'a qu'un moyen d'annuler la partie de la prophétie qui lui déplaît, c'est d'avoir lui-même des enfants qui lui succéderaient. Il semble du reste en attendre de sa puissante femme :

« Ne mets au monde que des enfants mâles ! Car ta nature intrépide ne doit former que des hommes !... » (Acte I, scène VII.)

Et il est tout aussi évident que, lorsque Macbeth se voit déçu dans cette attente, il devrait se soumettre au Destin, ou bien ses actes ne seront plus orientés vers aucun but et se transformeront en la rage aveugle de qui est condamné à la ruine et veut auparavant détruire tout ce qu'il peut atteindre. Nous voyons Macbeth subir cette dernière évolution et, au point culminant de la tragédie, retentit ce cri émouvant souvent déjà cité comme comportant plusieurs sens possibles, l'exclamation de Macduff :

« Il n'a pas d'enfants ! »

(Acte IV, scène III.)

Ce qui veut certainement dire : Ce n'est que parce que lui-même n'a pas d'enfants qu'il a pu assassiner les miens, mais cela peut impliquer autre chose encore et mettre à nu le motif qui, d'une part, pousse Macbeth à sortir de sa nature et, de l'autre, touche au seul point faible du caractère de la dure Lady Macbeth. Mais si, du point culminant de la pièce que marquent ces paroles de Macduff, on jette un coup d'œil circulaire, on s'aperçoit que toute l'œuvre est comme tramée avec des relations émanées du rapport de père à enfants.

Le meurtre du bon Duncan équivaut presque à un parricide ; dans le cas de Banquo, Macbeth a tué le père tandis que le fils lui échappe ; en ce qui touche

Macduff, il tue les enfants parce que le père s'est sauvé. Dans la scène d'évocation, c'est un enfant sanglant et couronné que les sorcières lui font voir ; la tête casquée qui précédait était sans doute celle de Macbeth lui-même. Mais dans le fond surgit la lugubre apparition du vengeur Macduff, lui-même une exception aux lois de la génération, puisqu'il n'est pas né de sa mère, mais a été arraché de son sein !

Il serait donc absolument dans l'esprit de la justice poétique, édifiée sur la loi du talion, que, pour Macbeth, le fait d'être sans enfants et, pour sa femme, la stérilité, fussent la punition du crime commis par eux contre la sainteté de la génération. Macbeth ne pourrait devenir père parce qu'il aurait pris aux enfants leur père et au père ses enfants, et Lady Macbeth se verrait privée de son sexe ainsi qu'elle en avait adjuré les esprits du meurtre. Je crois qu'on comprendrait sans chercher plus loin et la maladie de Lady Macbeth et la transformation de son audace criminelle en remords, si l'on y voyait une réaction à sa stérilité, stérilité qui la convainc de son impuissance en face des décrets de la nature et qui lui fait en même temps sentir que c'est par sa propre faute que la meilleure part du bénéfice de son crime lui fait défaut.

Dans la Chronique de Holinshed (1577), dans laquelle Shakespeare a puisé le sujet de *Macbeth*, Lady Macbeth n'est citée qu'une seule fois comme étant une ambitieuse qui excite son mari au meurtre pour devenir elle-même reine. Il n'est question ni de ce qui a pu lui arriver ensuite, ni d'un développement de son caractère. Par contre, ici, la transformation du caractère de Macbeth qui fait de celui-ci un monstre sanguinaire semble devoir être motivée ainsi que nous venons d'essayer de le faire. Car, dans la Chronique de Holinshed, entre le meurtre de Duncan, par lequel Macbeth

devient roi, et ses autres forfaits, s'écoulent dix années pendant lesquelles il règne en sévère, mais juste roi. Ce n'est qu'après cet espace de temps qu'un changement se produit en lui, sous l'influence de la crainte torturante que la prophétie faite à Banquo vienne à se réaliser aussi bien que la sienne propre. Alors seulement il fait tuer Banquo et, de même que dans Shakespeare, est entraîné de crime en crime. Dans la Chronique de Holinshed, il n'est pas expressément dit non plus que ce soit son absence d'héritier qui pousse Macbeth dans cette voie, mais cette motivation si naturelle cadre parfaitement avec tout le contexte.

Tout autre est la situation dans Shakespeare. Les événements de la tragédie se succèdent avec une hâte fébrile, de sorte que, d'après les indications fournies par les personnages de la pièce, on peut évaluer à peu près à une semaine l'espace du temps dans lequel ils se déroulent. (1) Cette hâte enlève toute base à nos hypothèses relatives aux motifs ayant amené le revirement dans le caractère de Macbeth et dans celui de sa femme. Le temps manque ; une déception continue des espoirs de fécondité n'a pas le temps de se produire, brisant le ressort de la femme et poussant l'homme à une attitude de défi furieux. Ainsi la contradiction subsiste : tant de subtils enchaînements dans la pièce elle-même et entre celle-ci et l'occasion à laquelle elle fut composée tendent à converger vers le thème de la privation d'une descendance, cependant que la répartition du temps dans la tragédie s'oppose expressément à ce que l'évolution des caractères y soit amenée par des mobiles autres que des mobiles intérieurs.

Mais quels peuvent être ces mobiles qui, en si peu

(1) J. Darmstetter, *Macbeth*, édition classique, p. LXXV, Paris, 1887.

de temps, font d'un craintif ambitieux un forcené sans frein et de la dure instigatrice du crime une malade écrasée de remords, voilà ce qu'à mon avis on ne saurait deviner. Je pense qu'il nous faut renoncer à percer la triple obscurité où se superposent et se condensent la mauvaise conservation du texte, l'intention, à nous inconnue, du poète et le sens caché de la légende. Je ne saurais non plus laisser objecter que des recherches de ce genre soient inutiles au regard de la grandiose impression que la tragédie produit sur le spectateur. Le poète peut bien par son art nous subjuguer pendant la représentation et paralyser notre réflexion, mais il ne saurait nous empêcher de nous efforcer, après coup, de comprendre cette impression en en saisissant le mécanisme psychologique. Il me semble également hors de propos de dire que l'auteur est libre de raccourcir à sa guise le temps nécessaire aux événements qu'il représente, s'il compte obtenir par le sacrifice de l'habituelle vraisemblance une exaltation de l'effet dramatique. Car un sacrifice de ce genre n'est justifié que là où il vient à troubler la seule vraisemblance (1), il ne l'est plus lorsqu'il supprime l'enchaînement causal, et l'effet dramatique n'eût sans doute subi aucun préjudice si le laps de temps où s'écoule l'action avait été laissé dans le vague, au lieu d'être réduit à peu de jours par des déclarations formelles.

Il est difficile de renoncer à résoudre un problème tel que celui de Macbeth, aussi me risquerai-je à indiquer peut-être encore à nos investigations une nouvelle voie. Ludwig Jekels, dans une récente étude sur Shakespeare, croit avoir deviné toute une partie

(1) Comme lors de la cour faite par Richard III à Anne, devant le cercueil du roi qu'il vient d'assassiner. (Acte I, scène II.)

de la technique du poète, et ce qu'il en dit pourrait s'appliquer également à Macbeth. Il pense que Shakespeare partage souvent un seul caractère entre deux personnages, dont chacun paraît imparfaitement compréhensible tant qu'en le rapprochant de l'autre on n'a pas rétabli l'unité originelle. Peut-être en est-il ainsi de Macbeth et de Lady Macbeth, et alors seraitce infécond d'envisager celle-ci en tant que personnage isolé et de rechercher les mobiles de sa transformation sans tenir compte de Macbeth, lequel la complète. Je ne suivrai pas cette piste bien loin, mais je voudrais encore apporter à l'appui de cette thèse une preuve frappante : les germes d'angoisse qui éclosent en Macbeth dans la nuit du crime n'arrivent pas à se développer en lui, mais en Lady Macbeth (1). C'est lui qui, avant l'action, a eu l'hallucination du poignard, mais c'est elle qui, plus tard, devient la proie de la maladie mentale ; il a, aussitôt après le meurtre, entendu crier dans la maison : « Ne dors plus ! Macbeth a tué le sommeil ! » donc, Macbeth ne doit plus dormir, mais on ne nous dit pas que le roi Macbeth ne puisse plus dormir, tandis que nous voyons la reine se lever dans son sommeil et errer en somnambule trahissant sa culpabilité ; il regardait, dans sa détresse, ses mains ensanglantées en gémissant que tout l'Océan du grand Neptune ne suffirait pas à laver ce sang de sa main, elle le rassurait alors en disant qu'un peu d'eau allait les laver de cette action, cependant c'est elle qui se lave les mains un quart d'heure durant sans parvenir à en enlever les taches de sang : « Tous les parfums d'Arabie ne rendraient pas suave cette petite main. » (Acte V, scène I.) Ainsi s'accomplit en elle ce que lui, dans l'angoisse de sa

(1) Comparez Darmstetter, *loc. cit.*

conscience, avait redouté ; elle incarne le remords après le crime, lui, le défi ; ils épuisent à eux deux toutes les possibilités de réaction au crime comme le feraient deux parties détachées d'une unique individualité psychique, copies, peut-être, d'un unique prototype.

Si nous n'avons pu, en ce qui touche Lady Macbeth, comprendre pourquoi elle s'effondre dans la maladie à la suite de son succès, nous aurons peut-être plus de chances de succès en étudiant l'œuvre d'un autre grand dramaturge, qui se plaît à suivre, avec une rigueur absolue, la détermination psychologique de ses personnages.

Rebecca Gamvik, fille d'une sage-femme, a été élevée par son père adoptif, le Dr West, en libre penseuse et en contemptrice des entraves qu'une moralité fondée sur la foi religieuse voudrait imposer aux aspirations vitales. Après la mort du docteur, elle réussit à se faire admettre à Rosmersholm, l'antique résidence d'une vieille race dont les membres ignorent le rire et ont sacrifié toute joie au rigide accomplissement du devoir. A Rosmersholm demeurent le pasteur Jean Rosmer et sa femme, Félicie (Beate), maladive et sans enfants. Saisie d'un désir sauvage de se faire aimer de cet homme noble, Rebecca décide d'évincer la femme qui lui barre la route et se sert à cet effet de sa volonté libre et hardie, laquelle ne se laisse arrêter par aucun scrupule. Elle s'arrange pour que tombe sous la main de Félicie un livre médical dans lequel la procréation est représentée comme le seul but du mariage, de telle sorte que la pauvre femme en vient à douter de ce que son propre mariage soit justifié ; elle lui laisse soupçonner que Rosmer, dont elle partage les lectures et les pensées, est en train de se détacher de l'ancienne croyance et est prêt à se rallier au parti avancé ; puis, après avoir ainsi ébranlé la

confiance de la femme dans les principes moraux de son mari, elle lui donne enfin à entendre qu'elle-même, Rebecca, va bientôt être obligée de quitter la maison afin de dissimuler les suites d'un commerce illicite avec Rosmer.

Le plan criminel réussit. La pauvre femme, qui passait déjà pour mélancolique et irresponsable, se jette à l'eau de la passerelle du moulin, dans le sentiment de sa propre infériorité et afin de ne pas barrer à l'homme aimé le chemin du bonheur.

Depuis des années, Rebecca et Rosmer vivent seuls à Rosmersholm, dans une intimité que celui-ci veut considérer comme une amitié purement intellectuelle et idéale. Mais quand, du dehors, la médisance vient à jeter ses premières ombres sur ces relations et qu'en même temps de pénibles doutes commencent à s'éveiller chez Rosmer sur les mobiles ayant poussé sa femme à se donner la mort, il demande à Rebecca de devenir sa seconde femme pour pouvoir opposer à ce triste passé une réalité nouvelle et vivante (Acte II). Elle répond à cette proposition par une explosion de joie, mais l'instant d'après, elle déclare que ce serait impossible et que, s'il insistait, elle prendrait « le même chemin que Félicie ». Rosmer, déconcerté, ne comprend pas ce refus, lequel nous semble encore plus incompréhensible, à nous qui en savons davantage sur les agissements et desseins de Rebecca. Tout ce que nous pouvons faire, c'est de ne pas douter que son « non » soit sérieux.

Comment se peut-il que l'aventurière à la volonté libre et hardie, la femme qui, sans scrupules, a marché vers la réalisation de ses désirs, maintenant que lui est offert le fruit de son succès, ne veuille pas s'en saisir ? Elle nous en donne elle-même l'explication au quatrième acte : « Ce qu'il y a d'horrible, c'est que le

bonheur est là, la vie m'offre toutes ses joies et moi, telle que je suis maintenant, je me sens arrêtée par mon propre passé (1). » Elle est donc entre temps devenue autre, sa conscience s'est éveillée, elle a acquis un sentiment de culpabilité qui lui interdit de jouir de son succès.

Et par quoi sa conscience a-t-elle été éveillée ? Écoutons-la et voyons ensuite s'il nous est possible de lui accorder notre foi : « C'est l'esprit des Rosmer, le tien en tout cas, qui a été contagieux pour ma volonté... Et qui l'a rendue malade. Et qui l'a pliée sous des lois qui lui étaient étrangères. Comprends-tu ? La vie à tes côtés a ennobli mon être. »

Cette influence, il faut le penser, n'a commencé à se faire sentir que lorsqu'il lui fut donné de vivre seule avec Rosmer : « Dans le calme, dans la solitude, confidente absolue de toutes tes pensées, de toutes tes impressions telles que tu les ressentais, délicates et fines, alors s'est accomplie la grande transformation. »

Peu auparavant, elle avait déploré l'autre face de ce changement : « Parce que Rosmersholm m'a énervée. Il a mutilé ma force et ma volonté. Il m'a abîmée ! Le temps est passé où j'aurais pu oser n'importe quoi. J'ai perdu la faculté d'agir, entends-tu, Rosmer ! »

Telle est l'explication donnée par Rebecca elle-même après que, dans sa confession spontanée à Rosmer et au recteur Kroll, frère de la femme qu'elle a tuée, elle s'est avouée criminelle. Ibsen a, par de petits traits d'une magistrale finesse, fait comprendre que Rebecca ne ment pas, mais qu'elle n'est jamais non plus absolument sincère. Bien que libérée de tous les préjugés, elle s'était donné une année de moins que son âge ; de même, sa confession aux deux hommes est

(1) Toutes ces citations de *Rosmersholm* sont empruntées à la traduction Prozor.

imparfaite, et c'est pressée par Kroll qu'elle la complète sur quelques points importants. Nous-mêmes, nous avons le droit d'admettre que l'explication qu'elle donne de son renoncement ne livre un secret que pour en taire un autre.

Nous n'avons certes aucune raison de ne pas la croire quand elle dit que l'air de Rosmersholm et que ses relations avec Rosmer le noble ont agi sur elle d'une manière ennoblissante et — paralysante. Elle dit là ce qu'elle sait et ce qu'elle a ressenti. Mais ce n'est pas là tout ce qui s'est passé en elle et il n'est pas non plus nécessaire qu'elle ait pu se rendre compte de tout. L'influence de Rosmer pourrait n'être encore qu'un paravent derrière lequel se cacherait quelque autre influence et un trait frappant nous indique dans quelle autre direction chercher.

Une fois encore, après sa confession, dans le dernier entretien qui clôt la pièce, Rosmer lui demande d'être sa femme. Il lui pardonne ce qu'elle a commis par amour pour lui. Et elle ne répond pas alors, comme elle le devrait, qu'aucun pardon ne pourrait la délivrer de la honte qu'elle s'est acquise en trompant de façon si perfide la pauvre Félicie; non, elle se charge d'un autre reproche qui nous étonne singulièrement chez une libre penseuse et qui, en aucune façon, ne mérite la place que lui accorde Rebecca : « Oh, mon ami, ne m'en reparle plus ! C'est impossible ! C'est que..., il faut que tu le saches, Rosmer, j'ai un passé derrière moi. » Elle veut évidemment donner à entendre qu'elle a déjà eu des relations sexuelles avec un autre homme, et nous nous en souviendrons : ces relations qui eurent lieu en un temps où elle était libre et n'était responsable envers personne lui semblent un plus grand obstacle à son union avec Rosmer que sa conduite vraiment criminelle envers la femme de celui-ci.

Rosmer refuse de prendre connaissance de ce passé. Nous, nous pouvons deviner quel il fut, quoique tout ce qui y a trait dans la pièce reste comme souterrain et ne puisse être inféré que grâce à des allusions. Par des allusions si habilement introduites, il est vrai, qu'un malentendu n'est pas possible.

Entre le premier refus de Rebecca et sa confession a eu lieu une chose d'une importance décisive pour sa destinée ultérieure. Le recteur Kroll est venu la voir pour l'humilier en lui faisant confidence de ce qu'il sait qu'elle est une enfant illégitime, la fille, justement, de ce Docteur West lequel l'a adoptée à la mort de sa mère. La haine a aiguisé son flair, mais il ne croit pas lui avoir appris quelque chose de nouveau par là : « Je croyais vraiment que vous étiez au fait. Il serait étrange, sans cela, que vous vous fussiez laissé adopter par le Dr West. » — « Aussitôt après la mort de votre mère, il vous accueille, il vous traite durement et malgré cela vous restez auprès de lui. Vous savez qu'il ne vous laissera pas un sou. Pour tout héritage, vous avez eu, je crois, une caisse remplie de livres, et cependant vous restez chez lui, vous supportez tout et vous le soignez jusqu'à la fin. » — « Tout ce que vous avez fait pour lui, je l'attribue à un instinct filial inconscient : j'estime au surplus que, pour expliquer toute votre conduite, il faut remonter jusqu'à votre origine. »

Mais Kroll est dans l'erreur. Rebecca ne savait pas qu'elle dût être la fille du Dr West. Lorsque Kroll avait débuté par de vagues allusions à son passé, elle avait certainement pensé qu'il visait autre chose. Elle peut encore garder un moment son sang-froid, après avoir compris où il veut en venir, car elle est en droit de croire que son ennemi a pris pour point de départ de ses calculs son âge, faussement indiqué par

elle au cours d'une précédente visite de celui-ci. Mais Kroll réfute victorieusement cette objection : « C'est bien possible. Mais le calcul pourrait bien se trouver juste tout de même : c'est que le Dr West a fait une courte visite dans ces parages, l'année qui a précédé sa nomination. » Alors elle perd tout contrôle : « Ce n'est pas vrai ! » Elle marche avec agitation en se tordant les mains : « C'est impossible. Vous voulez m'en imposer. Ce n'est pas vrai ! C'est faux, cela ne se peut pas ! Jamais, jamais ! » Son émotion est si violente que Kroll ne peut plus la ramener au sujet dont il était venu l'entretenir.

KROLL. — Voyons, ma chère amie, pourquoi le prendre ainsi, grand Dieu ! Vous m'effrayez, vraiment. Que dois-je croire, que dois-je penser ?

REBECCA. — Rien. Vous n'avez rien à croire, rien à penser.

KROLL. — Expliquez-moi alors comment il se fait que vous preniez cette chose, cette possibilité tellement à cœur.

REBECCA (*reprenant contenance*). — C'est assez clair, me semble-t-il, monsieur le recteur. Je n'ai pourtant pas envie de passer ici pour une enfant illégitime.

L'énigme de la conduite de Rebecca ne comporte qu'une seule solution. Lui faire savoir que le Dr West ait été son père, c'est lui porter le coup le plus rude pouvant l'atteindre, car elle n'avait pas été que la fille adoptive, mais encore la maîtresse de cet homme. Lorsque Kroll commença à parler, elle pensa qu'il voulait faire allusion à ces relations que, probablement, elle aurait reconnues, s'autorisant de sa liberté de pensée. Mais le recteur était loin d'y songer, car il ignorait tout de cette liaison avec le Dr West, comme

elle, tout de la paternité de celui-ci. Elle ne peut avoir rien d'autre dans l'esprit que cette liaison quand elle prend pour prétexte de son dernier refus à Rosmer qu'elle aurait un passé la rendant indigne de devenir sa femme. Si Rosmer avait accueilli sa confidence, sans doute ne lui aurait-elle également avoué que l'une des moitiés de son secret et en aurait-elle tu la part la plus lourde.

Mais nous comprenons, certes, maintenant, que ce passé lui paraisse le plus grand obstacle au mariage, le plus grand — crime.

C'est après avoir appris qu'elle a été la maîtresse de son propre père qu'elle devient la proie de son sentiment de culpabilité qui éclate alors, tout-puissant. Elle fait à Rosmer et à Kroll la confession où elle s'avoue meurtrière, elle renonce définitivement au bonheur vers lequel elle s'était frayé la voie par son crime même, et elle se prépare au départ. Mais le véritable motif de ce sentiment de culpabilité qui la fait échouer devant le succès demeure secret. Nous avons pu le voir : il y a là autre chose encore que l'atmosphère de Rosmersholm et l'influence moralisante de Rosmer.

Le lecteur qui nous aura suivis jusqu'ici ne manquera pas d'élever à cet endroit une objection qui justifiera plus d'un doute sur la validité de notre hypothèse. Le premier refus que Rebecca oppose à Rosmer a lieu avant la deuxième visite de Kroll, avant que celui-ci lui ait révélé sa naissance illégitime, au moment où elle ignore encore son inceste, si nous avons bien compris le dramaturge. Et pourtant ce refus est énergique et sincère. Le sentiment de culpabilité qui la force à renoncer au profit de ses actes se fait donc sentir avant même qu'elle ait pris connaissance de son crime principal ; or, si nous en convenons, peut-être nous faudra-t-il, après tout, renoncer à l'inceste en tant que source du sentiment de culpabilité.

Jusqu'ici, nous avons traité Rebecca West en personne vivante et non en création de l'imagination d'Ibsen, dramaturge dont l'imagination restait d'ailleurs soumise à la plus critique des intelligences. Tâchons de nous en tenir au même point de vue pour discuter cette objection. L'objection est juste, une partie de sa conscience s'est éveillée déjà chez Rebecca avant même qu'elle eût connaissance de l'inceste. Rien n'empêche de rendre responsable de ce changement l'influence que Rebecca elle-même reconnaît et accuse. Mais cela ne nous dispense pas d'y reconnaître un deuxième motif. Le comportement de Rebecca lors du récit du recteur, la réaction qui le suit immédiatement, la confession de Rebecca ne permettent pas d'en douter : ce n'est qu'alors que le plus fort et le plus décisif motif du renoncement entre en vigueur. C'est précisément là un cas de motivation multiple où, derrière un motif superficiel, en apparaît un autre, plus profond. Les nécessités de la composition dramatique forcèrent Ibsen à traiter ce cas de la manière dont il le fit, car le motif le plus profond ne pouvait être traité ouvertement, il fallait qu'il demeurât caché, soustrait à la perception directe du spectateur au théâtre, ou du lecteur ; sans cela, se seraient produites chez ceux-ci de violentes résistances, fondées sur les plus pénibles sentiments, résistances qui eussent compromis l'effet même du drame.

Mais nous sommes en droit d'exiger que le motif ainsi mis en avant ne soit pas sans lien intime avec celui auquel il sert d'écran, qu'il en soit plutôt une atténuation ou une dérivation. Et si nous pouvons faire confiance à l'auteur sur ce point que sa construction poétique consciente dérive logiquement de données inconscientes, nous pourrons essayer de démontrer qu'il a rempli encore l'autre condition ci-dessus.

Le sentiment de culpabilité de Rebecca tire sa source du reproche relatif à l'inceste avant même que le recteur, avec une netteté analytique, le lui ait rendu conscient. Si nous reconstruisons, en le complétant et avec quelque détail, le passé de Rebecca tel qu'il est indiqué par l'auteur, nous dirons qu'elle ne peut pas avoir été sans se douter des relations intimes ayant existé entre sa mère et le Dr West. Lorsqu'elle vint à succéder, auprès de cet homme, à sa mère, cela dut lui faire une grande impression, et elle se trouva sous la domination du complexe d'Œdipe, même si elle ne savait pas que, pour elle, ce fantasme très général était devenu une réalité. En arrivant à Rosmersholm, la puissance interne de cet événement primitif poussa Rebecca à recréer par une action énergique une situation pareille à celle qui s'était établie la première fois en dehors de sa participation, à écarter la femme et mère pour prendre sa place auprès de l'homme et père. Elle décrit avec une éloquence persuasive comment elle fut contrainte, malgré son vouloir, à faire un pas après l'autre vers ce but : écarter Félicie.

« Mais vous croyez donc que j'agissais avec une préméditation froide et raisonnée! Ah! je n'étais pas alors telle que vous me voyez en ce moment où je vous raconte tout. Et puis, n'y a-t-il donc pas dans tout être deux sortes de volontés ? Je voulais écarter Félicie, l'écarter d'une façon ou d'une autre! Et pourtant je ne pouvais croire que les choses en viendraient là. A chaque pas que je tentais que je hasardais en avant, j'entendais comme une voix intérieure qui me criait : Tu n'iras pas plus loin! Pas un pas de plus! Et néanmoins, je ne *pouvais* pas m'arrêter. Je *devais* continuer encore, quelques pas seulement. Rien qu'un pas, un seul. Et puis encore un et encore un. Et tout a été consommé! C'est ainsi que ces choses-là se passent. »

Elle ne cherche pas à embellir les faits, elle ne fait qu'en rendre sincèrement compte. Tout ce qui lui est arrivé à Rosmersholm, son amour pour Rosmer et son hostilité contre sa femme, étaient déjà un effet du complexe d'Œdipe, une reproduction forcée de ses rapports à sa mère et au Dr West.

Et c'est pourquoi le sentiment de culpabilité qui lui fait repousser dès l'abord la demande de Rosmer n'est pas, au fond, différent de celui, plus fort, qui la contraint à l'aveu après les révélations de Kroll. De même que sous l'influence du Dr West elle était devenue une libre penseuse et une contemptrice de la morale religieuse, de même, son amour nouveau pour Rosmer la transforme en un être de conscience et de noblesse. C'est là ce qu'elle-même comprend des processus qui se déroulent en elle et c'est ainsi qu'elle peut avec justesse considérer l'influence de Rosmer comme étant le facteur, à elle accessible, de sa transformation.

Tout médecin s'occupant de psychanalyse sait combien il est fréquent, et même de règle, de voir la jeune fille qui entre dans une maison comme servante, dame de compagnie ou institutrice, s'abandonner consciemment ou inconsciemment à un rêve diurne dont le fond est emprunté au complexe d'Œdipe, rêve où elle s'imagine la maîtresse de maison disparue d'une manière quelconque et le maître de maison l'épousant à sa place. *Rosmersholm* est le chef-d'œuvre du genre où ce fantasme habituel des jeunes filles est traité. *Rosmersholm* devient une grande œuvre tragique du fait qu'en outre, dans l'histoire de l'héroïne, le rêve diurne apparaît précédé d'une réalité exactement correspondante (1).

(1) O. Rank, dans son travail si nourri sur « Le Thème de l'Inceste dans la Poésie et la Légende » (*Das Inzestmotiv in*

Après ce long séjour au monde de la fiction, revenons-en à l'expérience médicale. Mais que ce soit seulement pour constater combien l'un et l'autre sont pleinement d'accord. Les recherches psychanalytiques font voir que les forces de la conscience morale, qui font qu'on tombe malade devant le succès au lieu de tomber malade, comme d'ordinaire, de par la privation, sont intimement liées au complexe d'Œdipe, aux rapports au père et à la mère. C'est peut-être d'ailleurs aussi le cas de notre sentiment de culpabilité en général.

III

Les criminels par sentiment de culpabilité

Des personnes fort honorables, en me racontant leur jeunesse, en particulier les années de leur prépuberté, m'ont souvent rapporté qu'elles s'étaient alors rendues coupables d'actions illicites, tels que vols, tromperies, voire actes incendiaires. J'avais coutume de ne pas m'embarrasser de ces données, me disant que la faiblesse des inhibitions morales à ce moment de la vie était bien connue, et je n'essayais pas de les faire rentrer dans quelque ensemble plus important. Mais je fus finalement amené, en présence de cas plus francs et plus démonstratifs, en face de délits semblables commis par des malades pendant qu'ils étaient en traitement chez moi (il s'agissait d'individus ayant dépassé la prépuberté), à une étude plus approfondie de ces cas. La recherche analytique permit alors de faire cette surprenante constatation que ces actes

Dichtung und Sage, 1912) a, par les mêmes voies que moi ici, déjà apporté la preuve du thème de l'inceste dans *Rosmersholm*

avaient été commis avant tout parce qu'ils étaient défendus et parce que leur accomplissement s'accompagnait pour leur auteur d'un soulagement psychique. Leur auteur souffrait d'un oppressant sentiment de culpabilité de provenance inconnue et, une fois la faute commise, l'oppression en était amoindrie. Tout au moins le sentiment de culpabilité se trouvait-il rapporté à quelque chose de défini.

Si paradoxal que cela puisse paraître, il me faut dire que le sentiment de culpabilité préexistait à la faute : ce n'est pas de celle-ci qu'il procédait, mais au contraire la faute procédait du sentiment de culpabilité. On pouvait à bon droit taxer ces personnes de criminelles par sentiment de culpabilité. La préexistence de ce sentiment avait naturellement pu être démontrée par toute une série d'autres manifestations et effets.

Mais la constatation d'une chose curieuse ou étrange ne saurait constituer un objectif suffisant de recherche scientifique. Deux questions restent à résoudre : d'une part, d'où provient l'obscur sentiment de culpabilité préexistant à l'acte ? d'autre part, est-il probable qu'une causation de ce genre entre pour une notable part dans les crimes des humains ?

Une réponse à la première question projetterait peut-être quelque lumière sur la source du sentiment de culpabilité des hommes en général. Or, la recherche psychanalytique nous fournit régulièrement la même réponse : cet obscur sentiment de culpabilité provient du complexe d'Œdipe, il est une réaction aux deux grandes intentions criminelles, celles de tuer le père et d'avoir avec la mère des relations sexuelles. Par rapport à ces deux crimes, ceux ensuite commis afin que se fixe sur eux le sentiment de culpabilité constituent un soulagement pour le malheureux. Il faut se rappeler

ici que le parricide et l'inceste maternel sont les deux grands crimes des hommes, les seuls qui, dans les sociétés primitives, soient poursuivis et exécrés. Et nous rappeler encore que d'autres de nos recherches nous l'ont fait admettre ; l'humanité a acquis sa conscience morale, qui semble aujourd'hui être une force psychique atavique, en fonction du complexe d'Œdipe.

La réponse à la seconde question déborde la recherche psychanalytique proprement dite. On peut, sans aller bien loin, l'observer : nos enfants se font souvent « méchants » afin qu'on les punisse et, après la punition, ils sont calmes et satisfaits. Une investigation analytique ultérieure nous met fréquemment sur la trace du sentiment de culpabilité qui les a poussés à rechercher la punition. Parmi les criminels adultes, il faut, certes, écarter tous ceux qui commettent des crimes sans éprouver de sentiment de culpabilité, ceux qui, ou bien ne possèdent aucune inhibition morale, ou bien qui se croient autorisés à agir comme ils le font dans leur lutte contre la société. Mais chez la plupart des malfaiteurs, chez ceux pour lesquels, en somme, sont faites les lois pénales, il se pourrait qu'une semblable motivation du crime puisse entrer en ligne de compte, éclairer bien des points obscurs de la psychologie du criminel et donner aux peines une base psychologique toute nouvelle.

Un ami m'a fait observer que le « criminel par sentiment de culpabilité » n'était pas non plus inconnu à Nietzsche. La préexistence du sentiment de culpabilité et l'emploi de l'acte pour rationaliser ce sentiment transparaissent dans les paroles de Zarathoustra : « Du pâle criminel ». De futures recherches montreront combien de criminels en général il convient de ranger parmi ces « pâles criminels ».

UNE DIFFICULTÉ DE LA PSYCHANALYSE (1)

Je commencerai par dire que je n'entends pas parler d'une difficulté intellectuelle, de quelque chose qui rende la psychanalyse inaccessible à l'intelligence de celui auquel elle s'adresse (auditeur ou lecteur), mais d'une difficulté affective, de quelque chose par quoi la psychanalyse s'aliène la sympathie de l'auditeur ou du lecteur et qui rend celui-ci moins enclin à lui accorder intérêt et créance. Ainsi qu'on peut le voir, ces deux difficultés aboutissent au même résultat. Qui n'éprouve pas assez de sympathie pour une chose ne sait pas non plus la comprendre aussi aisément.

Par égard pour mon lecteur, que je m'imagine être un profane, je me vois forcé de reprendre les choses de plus haut. En psychanalyse, à la suite d'un grand nombre d'observations et d'impressions isolées, s'est enfin édifié quelque chose comme une théorie, connue sous le nom de « théorie de la libido ». La psychanalyse s'applique, ainsi qu'on le sait, à comprendre et à guérir des troubles appelés troubles nerveux. Il fallait, pour attaquer ce problème, trouver un point

(1) A paru d'abord en hongrois dans la Revue *Nyugat*, éditée par H. Ignotus, Budapest (1917), ensuite dans *Imago*, tome V (1917), et dans la quatrième série de la *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre*.

par où l'aborder, et l'on se décida à le rechercher dans la vie instinctive de l'âme. Des hypothèses relatives à la vie instinctive de l'homme devinrent ainsi la base de notre conception de la nervosité.

La psychologie, telle qu'elle est enseignée dans nos écoles, ne nous donne, quand nous l'interrogeons sur les problèmes de la vie psychique, que des réponses très peu satisfaisantes. Mais il n'est pas de domaine où les renseignements qu'elle nous fournit soient plus précaires qu'au domaine des instincts.

C'est à nous de voir ici comment trouver une première orientation. La conception populaire distingue la faim et l'amour et voit en eux les représentants des instincts qui tendent, d'une part, à la conservation de l'individu, d'autre part, à sa reproduction. En adoptant de notre côté cette distinction qui semble toute naturelle, nous séparons de même en psychanalyse les instincts de conservation, ou du *moi*, des instincts sexuels, et nous appelons la force avec laquelle l'instinct sexuel se manifeste dans la vie psychique *libido*, c'est-à-dire désir sexuel, voyant en elle quelque chose d'analogue à la faim, à la volonté de puissance, etc. au sein des instincts du *moi*.

Ceci posé, nous faisons sur ce terrain notre première découverte importante. Nous découvrons que, pour comprendre les maladies nerveuses, il faut attribuer la signification de beaucoup la plus grande aux instincts sexuels, que les névroses sont, pour ainsi dire, les maladies spécifiques de la fonction sexuelle. Nous voyons encore qu'il dépend de la quantité de la libido et de la possibilité de satisfaire celle-ci et de la décharger en la satisfaisant, qu'un sujet tombe ou non malade d'une névrose. Nous comprenons que la forme de sa maladie est déterminée par la manière dont l'individu a effectué l'évolution de sa fonction sexuelle, ou, comme

nous le disons, par les fixations que sa libido a éprouvées au cours de cette évolution. Et une certaine technique que nous possédons et qui n'est pas des plus simples, technique qui nous met à même d'exercer sur le malade une influence psychique, nous permet à la fois d'élucider et de faire rétrocéder maintes sortes de névroses. Notre effort thérapeutique a le plus de succès auprès d'une certaine classe de névroses, celles qui proviennent du conflit entre les instincts du *moi* et les instincts sexuels. Car, chez l'homme, il arrive que les exigences des instincts sexuels, qui débordent de beaucoup l'individualité, lui semblent un danger qui menace ou sa propre conservation ou l'estime qu'il se doit à lui-même. Alors le *moi* se met sur la défensive, il refuse aux instincts sexuels la satisfaction qu'ils désirent, et les oblige à ces détours vers une satisfaction substitutive qui se manifeste sous forme de symptômes nerveux.

La thérapeutique psychanalytique parvient alors à soumettre à une révision le processus de refoulement et à mener ce conflit vers une issue meilleure, compatible avec la santé. Des adversaires incompréhensifs nous reprochent alors d'être exclusifs en estimant trop haut l'importance des instincts sexuels : l'homme possède donc d'autres intérêts que les sexuels ! C'est ce que nous n'avons pas un seul instant oublié ou nié. Notre point de vue exclusif est semblable à celui du chimiste qui ramène toutes les constitutions de la matière à la force de l'attraction chimique. Il ne conteste pas par là la pesanteur, mais c'est au physicien qu'il laisse le soin de l'estimer.

Au cours du travail thérapeutique, nous avons à nous préoccuper de la répartition de la libido chez le malade, nous cherchons à découvrir quelles sont les représentations objectales auxquelles sa libido

est fixée et nous la libérons pour la mettre à la disposition du *moi*. Nous sommes ainsi arrivés à nous faire un très singulier tableau de la répartition primitive de la libido chez l'homme. Nous dûmes admettre qu'au commencement du développement individuel, toute libido (toute tendance érotique, toute faculté amoureuse) est fixée à la propre personne et investit, comme nous disons, le propre *moi*. Ce n'est que plus tard que la libido, en prenant appui sur la satisfaction des grands besoins vitaux, déborde du *moi* sur les objets extérieurs, ce qui nous met à même de reconnaître les instincts libidinaux en tant que tels et de les distinguer des instincts du *moi*. La libido peut être détachée à nouveau de ces objets et retirée dans le *moi*.

L'état dans lequel le *moi* retient la libido, nous l'appelons *narcissisme*, en souvenir de la légende grecque du jeune Narcisse, amoureux de sa propre image reflétée dans l'eau.

Nous attribuons ainsi à l'individu la faculté de progresser en allant du narcissisme à l'amour objectal. Mais nous ne croyons pas qu'il arrive jamais que toute la libido du *moi* se déverse sur les objets. Il reste toujours dans le *moi* une certaine quantité de libido, un certain degré de narcissisme persiste, malgré un amour objectal très développé. Le *moi* est un grand réservoir hors duquel s'épand la libido destinée aux objets et vers lequel elle retourne de nouveau. La libido objectale était primitivement libido du *moi*, et elle peut de nouveau se retransformer en libido du *moi*. Il est indispensable à la pleine santé du sujet que sa libido ne perde pas sa pleine mobilité. Pour rendre sensible ce rapport, pensons à une amibe, dont la substance consistante et fluide émet des pseudopodes, appendices dans lesquels la substance vitale s'étend, mais qu'elle

peut à tout instant ramener de nouveau en elle, de telle sorte que la forme du petit noyau protoplasmique se trouve rétablie.

Ce que j'ai cherché à décrire par ce qui précède, c'est la théorie de la libido dans les névroses, sur laquelle se fonde notre manière de comprendre la nature de ces états morbides et notre intervention thérapeutique en ce qui les concerne. Il va de soi que nous considérons ces propositions de la théorie de la libido comme également valables pour le comportement normal. Nous parlons du narcissisme du petit enfant et nous rapportons au narcissisme prépondérant de l'homme primitif sa croyance à la toute-puissance de ses pensées et ce fait que, par suite, il se figure pouvoir, par la technique de la magie, influer sur les événements du monde extérieur.

Ce préambule achevé, je voudrais exposer comment le narcissisme, l'amour-propre de l'humanité en général, a jusqu'à présent éprouvé, de par l'investigation scientifique, trois graves humiliations.

a) Au début de cette investigation, l'homme pensa d'abord que son habitation la terre, se tenait en repos au centre de l'univers, tandis que le soleil, la lune et les planètes se mouvaient dans des orbites circulaires autour de celle-ci. Il en croyait ainsi naïvement ses sens, car l'homme ne sent point le mouvement de la terre, et partout où il peut porter librement ses regards, il se trouve au centre d'un cercle qui renferme le monde extérieur. La position centrale de la terre lui était d'ailleurs une garantie du rôle prédominant de celle-ci dans l'univers et semblait en harmonie avec sa tendance à se sentir le seigneur de ce monde.

La ruine de cette illusion narcissique se rattache pour nous au nom et à l'œuvre de Nicolas Copernic.

au xvie siècle. Les pythagoriciens avaient, bien longtemps avant lui, eu des doutes sur cette situation privilégiée de la terre, et Aristarque de Samos, dès le iiie siècle avant J.-C., déclarait que la terre était plus petite que le soleil et qu'elle devait se mouvoir autour de cet astre. Ainsi, même la grande découverte de Copernic avait déjà été faite avant lui. Mais lorsqu'elle obtint l'assentiment général, l'amour-propre humain éprouva sa première humiliation, la *cosmologique.*

b) L'homme s'éleva, au cours de son évolution culturelle, au rôle de seigneur sur ses semblables de race animale. Mais, non content de cette prédominance, il se mit à creuser un abîme entre eux et lui-même. Il leur refusa la raison et s'octroya une âme immortelle, se targua d'une descendance divine qui lui permettait de déchirer tout lien de solidarité avec le monde animal. Cette présomption, ce qui est curieux, reste encore étrangère au petit enfant comme à l'homme primitif. Elle est le résultat d'une évolution ultérieure, à visées plus ambitieuses. L'homme primitif, au stade du totémisme, ne trouvait nullement choquant de faire descendre son clan d'un ancêtre animal. Le mythe, qui contient le résidu de cette antique façon de penser, fait prendre aux dieux des corps d'animaux, et l'art des temps primitifs donne aux dieux des têtes d'animaux. L'enfant ne ressent aucune différence entre son propre être et celui de l'animal ; c'est sans étonnement qu'il trouve dans les contes des animaux pensants, parlants ; il déplace un affect de peur inspiré par son père sur le chien ou sur le cheval, sans avoir en cela l'intention de ravaler son père. C'est seulement après avoir grandi qu'il se sera suffisamment éloigné de l'animal pour pouvoir injurier l'homme en lui donnant des noms de bêtes.

Nous savons tous que les travaux de Charles Darwin, de ses collaborateurs et de ses prédécesseurs, ont mis fin à cette prétention de l'homme voici à peine un peu plus d'un demi-siècle. L'homme n'est rien d'autre, n'est rien de mieux que l'animal, il est lui-même issu de la série animale, il est apparenté de plus près à certaines espèces, à d'autres de plus loin. Ses conquêtes extérieures ne sont pas parvenues à effacer les témoignages de cette équivalence qui se manifestent tant dans la conformation de son corps que dans ses dispositions psychiques. C'est là cependant la seconde humiliation du narcissisme humain : l'humiliation *biologique.*

c) La troisième humiliation, d'ordre psychologique, lui est cependant la plus sensible.

L'homme, quelque rabaissé qu'il soit au dehors, se sent souverain dans sa propre âme. Il s'est forgé quelque part, au cœur de son *moi*, un organe de contrôle qui surveille si ses propres émotions et ses propres actions sont conformes à ses exigences. Ne le sont-elles pas, les voilà impitoyablement inhibées et reprises. La perception intérieure, la conscience, rend compte au *moi* de tous les processus importants qui ont lieu dans l'appareil psychique, et la volonté, guidée par ces renseignements, exécute ce qui est ordonné par le *moi*, corrigeant ce qui voudrait se réaliser de manière indépendante. Car cette âme n'est rien de simple, mais bien plutôt une hiérarchie d'instances supérieures ou inférieures, un enchevêtrement d'impulsions qui, indépendantes les unes des autres, cherchent à se réaliser et qui répondent au grand nombre d'instincts et de rapports au monde extérieur, beaucoup d'entre elles étant contraires et incompatibles. Il est nécessaire à la fonction psychique que l'instance supérieure prenne connaissance de tout ce qui se prépare et que sa volonté puisse pénétrer

partout pour y exercer son influence. Et le *moi* se sent assuré aussi bien de l'intégralité et de la sûreté des renseignements que de l'exécution des ordres qu'il donne.

Dans certaines maladies et, de fait, justement dans les névroses, que nous étudions, il en est autrement. Le *moi* se sent mal à l'aise, il touche aux limites de sa puissance en sa propre maison, l'âme. Des pensées surgissent subitement dont on ne sait d'où elles viennent ; on n'est pas non plus capable de les chasser. Ces hôtes étrangers semblent même être plus forts que ceux qui sont soumis au *moi* ; ils résistent à toutes les forces de la volonté qui ont déjà fait leurs preuves, restent insensibles à une réfutation logique, ils ne sont pas touchés par l'affirmation contraire de la réalité. Ou bien il survient des impulsions qui semblent provenir d'une personne étrangère, si bien que le *moi* les renie, mais il s'en effraie cependant et il est obligé de prendre des précautions contre elles. Le *moi* se dit que c'est là une maladie, une invasion étrangère et il redouble de vigilance, mais il ne peut comprendre pourquoi il se sent si étrangement frappé d'impuissance.

La psychiatrie conteste à la vérité que ces phénomènes soient le fait de mauvais esprits du dehors qui auraient fait effraction dans la vie psychique, mais elle se contente alors de dire en haussant les épaules : dégénérescence, prédisposition héréditaire, infériorité constitutionnelle ! La psychanalyse entreprend d'élucider ces cas morbides inquiétants, elle organise de longues et minutieuses recherches, elle se forge des notions de secours et des constructions scientifiques, et, finalement, peut dire au *moi* : « Il n'y a rien d'étranger qui se soit introduit en toi ; c'est une part de ta propre vie psychique qui s'est soustraite à ta connaissance et à

la maîtrise de ton vouloir. C'est d'ailleurs pourquoi tu es si faible dans ta défense ; tu luttes avec une partie de ta force contre l'autre partie, tu ne peux pas rassembler toute ta force ainsi que tu le ferais contre un ennemi extérieur. Et ce n'est même pas la pire ou la plus insignifiante partie de tes forces psychiques qui s'est ainsi opposée à toi et est devenue indépendante de toi-même. La faute, je dois le dire, en revient à toi. Tu as trop présumé de ta force lorsque tu as cru pouvoir disposer à ton gré de tes instincts sexuels et n'être pas obligé de tenir compte le moins du monde de leurs aspirations. Ils se sont alors révoltés et ont suivi leurs propres voies obscures afin de se soustraire à la répression, ils ont conquis leur droit d'une manière qui ne pouvait plus te convenir. Tu n'as pas su comment ils s'y sont pris, quelles voies ils ont choisies ; seul, le résultat de ce travail, le symptôme, qui se manifeste par la souffrance que tu éprouves, est venu à ta connaissance. Tu ne le reconnais pas, alors, comme étant le rejeton de tes instincts repoussés et tu ignores qu'il en est la satisfaction substitutive.

» Mais tout ce processus n'est possible qu'à une seule condition : c'est que tu te trouves encore dans l'erreur sur un autre point important. Tu crois savoir tout ce qui se passe dans ton âme, dès que c'est suffisamment important, parce que ta conscience te l'apprendrait alors. Et quand tu restes sans nouvelles d'une chose qui est dans ton âme, tu admets, avec une parfaite assurance, que cela ne s'y trouve pas. Tu vas même jusqu'à tenir « psychique » pour identique à « conscient ». c'est-à-dire connu de toi, et cela malgré les preuves les plus évidentes qu'il doit sans cesse se passer dans ta vie psychique bien plus de choses qu'il ne peut s'en révéler à ta conscience. Laisse-toi donc instruire sur ce point-là !

» Le psychique ne coïncide pas en toi avec le conscient ; qu'une chose se passe dans ton âme ou que tu en sois de plus averti, voilà qui n'est pas la même chose. A l'ordinaire, j'en conviens, le service d'information fait à ta conscience peut suffire à tes besoins. Tu peux te bercer de l'illusion que tu apprends tout ce qui est le plus important. Mais dans bien des cas, par exemple à l'occasion de l'un de ces conflits instinctuels, il te fait faux bond, et alors ta volonté ne va pas plus loin que ton savoir. Mais, dans tous les cas, ces renseignements de ta conscience sont incomplets et souvent peu sûrs ; bien souvent encore il se trouve que tu n'es informé des événements que lorsqu'ils sont accomplis et que tu n'y peux plus rien changer. Qui pourrait, même lorsque tu n'es pas malade, estimer tout ce qui se meut dans ton âme dont tu ne sais rien ou sur quoi tu es faussement renseigné ? Tu te comportes comme un monarque absolu qui se contente des informations que lui donnent les hauts dignitaires de la cour et qui ne descend pas vers le peuple pour entendre sa voix. Rentre en toi-même profondément et apprends d'abord à te connaître, alors tu comprendras pourquoi tu vas tomber malade, et peut-être éviteras-tu de le devenir. »

C'est de cette manière que la psychanalyse voudrait instruire le *moi*. Mais les deux clartés qu'elle nous apporte : savoir, que la vie instinctive de la sexualité ne saurait être complètement domptée en nous et que les processus psychiques sont en eux-mêmes inconscients, et ne deviennent accessibles et subordonnés au *moi* que par une perception incomplète et incertaine, équivalent à affirmer que *le moi n'est pas maître dans sa propre maison*. Elles constituent à elles deux la troisième humiliation de l'amour-propre humain, je l'appellerai la *psychologique*. Quoi d'étonnant alors

à ce que le *moi* n'accorde pas ses faveurs à la psychanalyse et refuse opiniâtrement d'avoir foi en elle !

Peu d'hommes, sans doute, s'en rendent clairement compte : ce serait une démarche lourde de conséquences pour la science comme pour la vie pratique que d'accepter l'hypothèse de processus psychiques inconscients. Mais hâtons-nous d'ajouter que ce n'est pas la psychanalyse qui, la première, a fait ce pas. D'éminents philosophes peuvent être cités pour ses devanciers, avant tout autre le grand penseur Schopenhauer, dont la « volonté » inconsciente équivaut aux instincts psychiques de la psychanalyse. C'est ce même penseur, d'ailleurs, qui, en des paroles d'une inoubliable vigueur, a rappelé aux hommes l'importance toujours sous-estimée de leurs aspirations sexuelles. La psychanalyse n'a que l'unique avantage de ne pas affirmer sur un mode abstrait ces deux propositions si pénibles au narcissisme, celle de l'importance psychique de la sexualité comme celle de l'inconscience de la vie psychique. Elle en apporte la preuve au moyen d'un matériel qui intéresse chacun en particulier et qui oblige chacun à prendre parti en face de ces problèmes. Mais c'est précisément à cause de cela qu'elle s'attire l'aversion et la résistance humaines, lesquelles, devant le grand nom du philosophe, s'écartent encore, effarouchées.

UN SOUVENIR D'ENFANCE DANS *FICTION ET VÉRITÉ* DE GŒTHE (1)

« Quand on cherche à se rappeler ce qui nous est arrivé dans la toute première enfance, on est souvent amené à confondre ce que d'autres nous ont raconté avec ce que nous possédons réellement de par notre propre expérience. » C'est Gœthe qui fait cette remarque à l'une des premières pages de la biographie qu'il commença de rédiger à soixante ans. Elle n'est précédée que de quelques mots sur sa naissance survenue le « 28 août 1749, aux douze coups de midi ». La conjonction des astres lui était favorable et contribua probablement à sa conservation, car il vint au monde « tenu pour mort » et ce ne fut qu'à grand peine qu'on réussit à le rappeler à la vie. Cette remarque est suivie d'une courte description de la maison et de l'endroit où les enfants — lui et sa jeune sœur — se tenaient le plus volontiers. Ensuite Gœthe ne raconte de fait qu'un *seul* épisode que l'on puisse situer dans sa « plus petite enfance » (dans les quatre premières années de sa vie ?) et dont il semble avoir conservé un souvenir personnel.

(1) A paru d'abord dans *Imago*, tome V (1917), puis dans la quatrième série de la *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre*.

Voici ce récit : « ... les trois frères von Ochsenstein, fils du bourgmestre décédé, qui étaient nos voisins, me prirent en amitié ; ils s'occupaient de moi et me taquinaient de toutes manières.

» Les miens racontaient volontiers toutes sortes d'espiègleries auxquelles ces hommes, d'ordinaire sérieux et solitaires, m'incitaient. Je ne rapporterai qu'un seul de ces tours. Il venait d'y avoir la foire à la poterie et l'on avait non seulement pourvu la cuisine de tout ce genre d'ustensiles, mais encore acheté de la petite vaisselle pour nous donner une occupation amusante. Par un bel après-midi, tandis que tout était tranquille dans la maison, je menais mon train avec mes écuelles et mes pots dans l'endroit déjà mentionné du côté de la rue et appelé *Geräms*, mais comme il n'en résultait rien d'amusant, je jetai une écuelle dans la rue, me réjouissant de la voir si gaiement se casser. Les jeunes Ochsenstein, voyant combien cela m'amusait et que je battais joyeusement des mains, me crièrent « encore ! » Je ne manquai pas de jeter aussitôt un petit pot, et, tandis qu'ils ne cessaient de crier « encore ! » de lancer sur le pavé petits pots, petits plats et petites tasses. Mes voisins continuaient à manifester leur approbation et j'étais ravi de leur faire plaisir. Mais mes réserves étaient épuisées qu'ils criaient toujours « encore ! » Je me précipitai à la cuisine et j'en tirai les assiettes de terre qui, certes, en se cassant, étaient un spectacle encore plus gai, et je me mis à aller et à venir, apportant l'une après l'autre autant que je pouvais atteindre des assiettes posées à la file sur le dressoir et, comme ils ne se montraient toujours pas satisfaits, je finis par précipiter dans une même destruction tout ce que je pus attraper de vaisselle. Plus tard seulement, quelqu'un survint pour défendre et empêcher. Le mal

était fait et, pour tant de vaisselle cassée, on eut du moins une joyeuse histoire à conter, histoire dont les malins provocateurs se sont amusés jusqu'à la fin de leurs jours. »

Aux temps préanalytiques on lisait cela sans s'y arrêter, sans s'en étonner. Mais plus tard la conscience analytique s'éveilla. On s'était alors forgé sur les souvenirs de la petite enfance des opinions et des présomptions déterminées auxquelles on prétendait attribuer une valeur générale. Qu'un détail de la vie infantile plutôt qu'un autre se fût soustrait à l'amnésie générale de l'enfance, voici qui n'était ni indifférent, ni sans importance. Bien plus, on pouvait présumer que ce qu'avait ainsi conservé la mémoire était ce qui se trouvait être le plus important dans tout ce stade de la vie, et ceci, que cette importance ait déjà existé dès ce temps, ou qu'elle ait été acquise après coup sous l'influence d'événements ultérieurs.

A vrai dire, ce n'était que dans des cas très rares que la haute valeur de semblables souvenirs d'enfance était évidente. Le plus souvent ils paraissaient insignifiants, voire vains, et on ne comprenait pas que ce soient justement ces souvenirs-là qui fussent parvenus à défier l'amnésie ; de même celui qui les avait conservés pendant de longues années comme son patrimoine mnémique personnel ne savait-il guère mieux les estimer que l'étranger auquel il les racontait. Pour en reconnaître l'importance, un certain travail d'interprétation était nécessaire, soit pour indiquer comment leur contenu pouvait être remplacé par un autre, soit pour démontrer leurs relations avec d'autres événements d'une importance indéniable auxquels ils s'étaient substitués sous forme de ce qu'on appelle *souvenirs-écrans.*

Dans chaque étude psychanalytique de l'histoire

d'une vie, on réussit de cette manière à expliquer la signification des souvenirs infantiles les plus reculés. Or, il apparaît, en règle générale, que c'est justement la réminiscence que l'analysé expose en premier lieu, qu'il raconte d'abord, par laquelle il prélude à ses confessions biographiques, qui se montre ensuite être la plus importante, celle qui renferme la clef des parties intimes de sa vie psychique. Mais dans le cas du petit épisode d'enfance raconté dans *Fiction et Vérité*, trop peu de chose répond à notre attente. Les moyens et les voies qui, auprès de nos malades, nous conduisent à l'interprétation font naturellement défaut ici ; l'incident, en lui-même, ne semble pas se prêter à établir un rapport discernable avec d'importantes impressions de la vie ultérieure. Un mauvais tour fait au préjudice du ménage, sous une inspiration étrangère, n'est certes pas un en-tête convenant à tout ce que Gœthe va nous communiquer sur sa vie si riche et si pleine. Une impression d'absolue inanité et de manque de corrélation avec quoi que ce soit est celle que produit ce souvenir d'enfance et nous sommes prêts à nous laisser objecter qu'il ne faut pas exiger trop de la psychanalyse, ni vouloir l'appliquer où elle n'a que faire.

J'avais donc depuis longtemps abandonné ce petit problème, lorsque le hasard m'amena un malade qui présentait, dans un contexte plus transparent, un souvenir d'enfance analogue. C'était un homme de vingt-sept ans, très cultivé et bien doué, qui était absorbé par un conflit actuel avec sa mère, conflit s'étendant à peu près à tous les intérêts de sa vie et qui avait gravement entravé le développement de sa capacité d'amour et de son indépendance dans la vie. Ce conflit datait de loin, de son enfance, on peut dire de sa quatrième année. Jusque-là il avait été un enfant de santé délicate, toujours maladif, et

cependant ses souvenirs avaient transfiguré en paradis cette triste époque, car il possédait alors la tendresse sans limite de sa mère qu'il ne partageait avec personne. Lorsque naquit un frère (qui vit encore) il n'avait pas quatre ans et, en réaction à ce changement, il devint un enfant entêté, insubordonné, provoquant sans cesse la sévérité de sa mère. Plus jamais il ne rentra dans le droit chemin.

Lorsqu'il vint chez moi en traitement (la raison la moindre n'en était pas que sa mère, bigote, avait la psychanalyse en horreur), la jalousie envers son frère puîné, qui s'était manifestée en son temps jusque par un attentat sur le nourrisson au berceau, était oubliée depuis longtemps. Il traitait à présent son plus jeune frère avec beaucoup d'égards, mais d'étranges actes fortuits, comme de faire subitement un mal cruel à des animaux qu'il aimait cependant, tels son chien de chasse ou des oiseaux qu'il soignait avec amour, semblaient être un écho de ces impulsions haineuses envers son petit frère.

Ce malade raconta qu'à peu près au moment de l'attentat sur l'enfant détesté, il avait jeté tout ce qu'il avait pu atteindre de vaisselle par la fenêtre de la maison de campagne, sur la route. Voilà un acte tout à fait analogue à celui que Gœthe rapporte sur son enfance dans *Fiction et Vérité.* Je ferai observer que mon malade était de nationalité étrangère et n'avait reçu aucune culture allemande ; jamais il n'avait lu le récit de Gœthe.

Cette observation devait m'inciter à tenter d'interpréter le souvenir d'enfance de Gœthe dans le sens que l'histoire de mon malade m'imposait. Mais était-il possible de trouver dans l'enfance du poète les conditions requises pour une semblable interprétation ? Gœthe lui-même rend responsable de son « mauvais

coup » les Messieurs von Ochsenstein. Cependant, son récit lui-même laisse entrevoir que ses grands voisins ne firent que l'encourager à poursuivre ce qu'il avait déjà commencé. Il l'avait fait spontanément et le mobile qu'il attribue à son action : « mais comme il n'en résultait rien d'amusant » (du jeu primitif), on peut sans contrainte l'interpréter comme un aveu qu'au moment où Gœthe écrivait, pas plus qu'auparavant, un mobile plus déterminant de son acte ne lui était connu.

On sait que Joh. Wolfgang et sa sœur Cornélie étaient les aînés et les survivants d'un grand nombre d'enfants fort débiles. Le Dr Hanns Sachs a eu l'amabilité de me fournir les dates se rapportant à ces frères et sœurs de Goethe décédés prématurément.

Frères et sœurs de Goethe :

a) Hermann-Jakob, baptisé le lundi 27 novembre 1752, atteignit l'âge de six ans et six semaines et fut enterré le 13 janvier 1759.

b) Katharina-Elisabetha, baptisée le lundi 9 septembre 1754, enterrée le jeudi 22 décembre 1755, à l'âge d'un an et quatre mois.

c) Johanna-Maria, baptisée le mardi 29 mars 1757, et enterrée le samedi 11 août 1759, à l'âge de deux ans et quatre mois (c'était certainement celle que son frère célébra comme étant une très jolie et charmante fille).

d) Georg-Adolph, baptisé le dimanche 15 juin 1760, enterré à l'âge de huit mois, le mercredi 18 février 1761.

Cornelia-Friederica-Christiana, la sœur la plus proche par l'âge de Gœthe, était née le 7 décembre 1750, lorsqu'il avait quinze mois. Elle est, par suite de cette si petite différence d'âge, hors de cause comme objet de jalousie. On sait que les enfants, quand leurs passions s'éveillent, n'éprouvent jamais de réactions aussi violentes

contre ceux qui sont déjà là, mais que leur antipathie s'adresse surtout aux nouveaux venus. De plus, la scène que nous nous efforçons d'interpréter est inconciliable avec le tendre âge de Gœthe au moment de la naissance de Cornelia ou aussitôt après.

A la naissance du premier des petits frères de Gœthe, Hermann-Jakob, Joh. Wolfgang avait trois ans et trois mois. Deux ans plus tard environ, alors qu'il avait à peu près cinq ans, sa deuxième sœur vint au monde. Les deux âges conviennent pour situer la date de l'épisode des vaisselles brisées. Le premier a droit peut-être à notre préférence et s'accorderait en outre mieux avec le cas de mon malade lequel, à la naissance de son frère, avait trois ans et neuf mois.

Hermann-Jakob, le petit frère vers lequel, de la sorte, s'oriente notre essai d'interprétation, ne fut d'ailleurs pas chez les Gœthe un hôte aussi passager que les frères et sœurs qui le suivirent. On pourrait s'étonner que, dans l'histoire de la vie de son grand frère, il ne soit rendu hommage à son souvenir par aucun petit mot (1). Il atteignit l'âge de six ans et Joh. Wolfgang avait près de dix ans lorsqu'il mourut. Le Dr Ed. Hitschmann, qui a été assez aimable pour mettre à ma disposition ses notes à ce sujet, écrit :

« *Le petit Gœthe, lui aussi, n'a pas vu sans satisfaction mourir son petit frère.* Du moins, sa mère, d'après le récit de Bettina Brentano, rapporte-t-elle ce qui suit : « Il sembla étrange à sa mère qu'à la mort

(1) (Note additionnelle de 1924). Je saisis cette occasion pour retirer une assertion inexacte que je n'aurais pas dû faire. Un peu plus loin, dans ce premier livre, ce jeune frère se trouve cependant mentionné et décrit. Ceci, lorsque Gœthe se remémore ces pénibles maladies de l'enfance desquelles son petit frère ne « souffrit pas peu ». — « Il était d'une nature délicate, silencieux et entêté, et nous n'eûmes jamais de véritables relations ensemble. Il ne dépassa pas, il est vrai, les années de l'enfance. »

» de son plus jeune frère, qui était son camarade de » jeux, il n'ait pas répandu de larmes, qu'il ait semblé » plutôt éprouver une sorte d'irritation devant les » lamentations de ses parents et de ses sœurs ; quand, » plus tard, la mère demanda au récalcitrant s'il » n'avait pas eu d'affection pour son frère, il courut » à sa chambre et sortit de sous son lit un tas de pa- » piers couverts de leçons et d'histoires qu'il avait » écrits, lui disant qu'il avait fait tout cela pour l'en- » seigner à son frère ». Ainsi le frère aîné aurait du moins aimé jouer au père avec le plus jeune et lui montrer sa supériorité. »

Nous serions ainsi en droit de penser que l'action de jeter la vaisselle était un acte symbolique, ou, plus justement, un acte magique par lequel l'enfant (Gœthe aussi bien que mon patient) exprimait avec force son désir de voir écarter le fâcheux intrus. Nous n'avons pas besoin pour cela de contester le plaisir qu'éprouve tout enfant à fracasser des objets car, lorsqu'un acte fait par lui-même plaisir, ce n'est pas un empêchement, mais plutôt un appât à le renouveler, fût-ce au service d'intentions différentes. Mais nous ne croyons pas que ce soit le plaisir du bruit ou de la destruction qui ait pu assurer une place durable, dans la mémoire de l'adulte, à semblable tour enfantin. Nous n'hésiterons pas non plus à compliquer la motivation de l'acte en attribuant à celui-ci encore d'autres mobiles. L'enfant, en brisant la vaisselle, savait fort bien qu'il faisait quelque chose de mal, que les grandes personnes le gronderaient, et s'il ne se laissa pas arrêter par cette conviction, c'est qu'il avait sans doute à satisfaire une rancune contre ses parents ; il voulait faire le méchant.

Pour satisfaire au plaisir de briser et de fracasser, il aurait d'ailleurs suffi à l'enfant de jeter tout sim-

plement par terre les objets fragiles. Ce plaisir n'explique pas à lui seul le besoin de tout jeter dans la rue, par la fenêtre. Mais le « lancer dehors » semble tenir une place essentielle dans l'acte magique en question et dériver de son sens caché. L'enfant nouveau venu doit être *remporté* par la fenêtre si possible, car c'est par la fenêtre qu'il est venu. Toute l'action serait donc équivalente à cette réponse textuelle d'un enfant, qui m'a été répétée, lorsqu'on lui apprit que la cigogne lui avait apporté un petit frère. « Elle n'a qu'à le remporter », répliqua-t-il.

Nous ne nous dissimulons pas, toutefois, combien c'est chose délicate — abstraction faite de toute incertitude inhérente au sujet — d'établir, sur une seule analogie, l'interprétation d'un acte infantile. Voilà pourquoi j'avais gardé pour moi, pendant des années, mon opinion sur la petite scène de *Fiction et Vérité*. Mais un jour, je reçus un malade qui commença son analyse ainsi. Je reproduis textuellement ses termes :

« Je suis l'aîné de huit ou neuf frères et sœurs (1). L'un de mes plus anciens souvenirs est celui-ci : notre père, assis sur son lit en costume de nuit, me raconte en riant que je viens d'avoir un petit frère. J'avais alors trois ans et neuf mois ; c'est là l'intervalle qui me sépare du plus proche de mes frères. Je sais encore que peu de temps après cela (ou bien était-ce une année avant ?) (2), je jetai par la fenêtre, dans la rue,

(1) Une erreur passagère de nature frappante. On ne peut pas méconnaître que mon malade soit déjà influencé par sa tendance à évincer son frère. (Voyez Ferenczi : Ueber passagere Symptombildungen während der Analyse. — Sur la formation passagère de symptômes au cours de l'analyse). *Zentralbl. für Psychoanalyse*, II, 1912.

(2) Ce doute, attaquant, en tant que résistance, le point essentiel de l'exposé, disparut, bientôt après, de lui-même chez le malade.

différents objets, des brosses — ou n'était-ce qu'une seule brosse ? — des souliers et d'autres choses. J'ai aussi un souvenir plus ancien encore. J'avais deux ans lorsque je passai une nuit avec mes parents dans un hôtel de Linz, en allant au pays de Salzbourg. Je fus si agité pendant la nuit et je poussai de tels cris que mon père fut obligé de me battre. »

Après que j'eusse entendu ceci, toutes mes hésitations tombèrent. Lorsque, dans une séance d'analyse, deux choses sont énoncées immédiatement à la suite l'une de l'autre, comme d'une seule haleine, nous devons comprendre ce rapprochement comme révélant une relation. C'était comme si le malade avait dit : *Parce que* j'avais appris qu'il m'était arrivé un frère, j'ai jeté, quelque temps après, ces objets dans la rue. Ainsi c'est en réaction, nous devons le reconnaître, à la naissance de son frère qu'il a lancé au dehors brosses, chaussures, etc. C'est aussi fort heureux que, dans ce cas, les objets jetés n'aient pas été de la vaisselle, mais d'autres choses, probablement celles que l'enfant pouvait alors seules atteindre... Le fait de jeter au dehors(par la fenêtre, dans la rue) est par là, on le voit, l'essentiel de l'acte ; le plaisir de casser, de faire du bruit, la nature des objets sur lesquels « a lieu l'exécution », sont variables et accessoires.

La relation postulée s'applique naturellement encore au troisième souvenir d'enfance du malade, qui, quoique le premier en date, a été repoussé à la fin du récit. Il est facile de la dégager. Nous le voyons : l'enfant de deux ans n'était si inquiet que parce qu'il ne pouvait souffrir de voir son père et sa mère dans le même lit. Il n'y avait probablement pas moyen, en voyage, d'éviter que l'enfant fût témoin de cette intimité. Il est d'ailleurs resté, chez le petit jaloux, des sentiments qu'il éprouva alors. une amertume

contre la femme, amertume ayant occasionné un trouble durable de sa vie amoureuse.

Lorsque, à la suite de ces deux observations, j'exprimai à la Société de Psychanalyse l'opinion que des faits de ce genre ne devaient pas être rares dans la petite enfance, Mme le Dr Hug-Hellmuth me communiqua deux autres observations, que je rapporte ici.

I

Vers l'âge de trois ans et demi, le petit Eric prit l'habitude de jeter par la fenêtre tout ce qui ne lui convenait pas. Mais il le faisait aussi avec d'autres objets qui ne le gênaient guère et qui ne le concernaient en rien. Le jour même de l'anniversaire de son père — il avait alors trois ans et quatre mois et demi — il jeta dans la rue un lourd rouleau à pâte (qu'il venait de traîner de la cuisine dans la chambre) par la fenêtre de l'appartement situé au troisième étage. Quelques jours après, il fit prendre le même chemin au pilon d'un mortier, puis à une lourde paire de souliers de montagne de son père, qu'il alla d'abord chercher dans l'armoire (1).

A cette époque, sa mère fit, au septième ou huitième mois de sa grossesse, une fausse couche, après laquelle l'enfant fut « comme transformé, sage, tendre et calme ». Au cinquième ou sixième mois, il aurait dit à plusieurs reprises à sa mère : « Petite mère, je vais sauter sur ton ventre », ou bien : « Petite mère, je vais t'enfoncer le ventre. » Et peu de temps avant la fausse couche en octobre : « Si vraiment je dois avoir un petit frère, que ce soit seulement après Noël. »

(1) Il choisissait toujours des objets lourds

II

Une jeune femme de dix-neuf ans me donne spontanément comme étant son premier souvenir d'enfance le suivant :

« Je me vois très méchante, prête à ramper sous la table de la salle à manger sous laquelle je suis assise. Sur la table se trouve ma tasse de café au lait — je vois encore distinctement à l'heure qu'il est, le dessin de la porcelaine — que je médite de jeter par la fenêtre comme Grand-mère entre dans la chambre.

» Il faut savoir que personne ne s'occupait de moi, et pendant ce temps s'était formé sur le café au lait une « peau », ce qui me semblait toujours terrible, et me l'est encore aujourd'hui.

» C'est ce jour-là que vint au monde mon frère, de deux ans et demi plus jeune que moi, voilà pourquoi personne n'avait de temps à me consacrer.

» On m'a raconté de toujours que j'étais ce jour-là insupportable ; à midi, j'avais jeté de la table le verre préféré de papa, plusieurs fois taché ma robe, et du matin au soir été de la plus mauvaise humeur. J'avais aussi dans ma colère détruit une petite poupée baigneuse. »

Ces deux cas ont à peine besoin de commentaire. Ils confirment, sans autre effort d'analyse, ce fait que l'irritation causée par la venue, attendue ou accomplie, d'un concurrent, s'exprime, chez l'enfant, en jetant des objets par la fenêtre, ainsi que par d'autres actes de méchanceté et par la soif de détruire. Dans la première observation, il semble que les « objets lourds » symbolisent la mère elle-même contre laquelle se dresse la colère de l'enfant tant que le nouveau-né

n'est pas encore là. L'enfant de trois ans et demi connaît la grossesse de sa mère et ne doute pas que celle-ci héberge dans son corps l'enfant. Ceci rappelle le « Petit Hans » (1) et la peur spéciale qu'il avait des voitures lourdement chargées (2). A noter, dans la seconde observation, le jeune âge de l'enfant : deux ans et demi.

Si nous en revenons maintenant au souvenir d'enfance de Gœthe et que, dans *Fiction et Vérité*, nous insérions à sa place ce que nous croyons avoir deviné grâce à d'autres observations d'enfants, nous obtiendrons un ensemble impeccable que nous n'aurions pas découvert sans cela. C'est alors comme si Gœthe disait : Je suis un enfant du bonheur, favorisé du destin ; le sort m'a gardé en vie bien que je fusse venu au monde tenu pour mort. Mais il a évincé mon frère, de sorte que je n'ai pas eu à partager avec lui l'amour de notre mère. Ensuite le fil de sa pensée va plus loin encore, à celle qui mourut vers ce temps lointain, à sa grand-mère qui se tenait dans une autre partie de l'habitation ainsi qu'un esprit bienveillant et paisible.

(1) Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben (*Ges. Sch.*, *VIII*) (Analyse de la phobie d'un petit garçon de cinq ans, trad. Marie Bonaparte, *Revue française de Psychanalyse*, tome II, fasc. 2.)

(2) Il y a quelque temps, une dame de plus de cinquante ans m'a apporté une nouvelle confirmation de ce symbolisme de la grossesse. On lui avait souvent raconté que, petite enfant pouvant à peine parler encore, elle avait l'habitude de tirer avec agitation son père vers la fenêtre quand une lourde voiture de déménagement passait dans la rue. En tenant compte de ses souvenirs de changements de domicile, on peut établir qu'elle avait alors moins de deux ans et neuf mois. A ce moment, son frère le plus proche vint au monde et l'on changea d'appartement à la suite de cet accroissement de la famille. A peu près au même moment, elle avait, avant de s'endormir, l'impression angoissante de quelque chose de mystérieusement grand qui s'avançait vers elle, et alors, « ses mains se gonflaient »

Or ailleurs déjà je l'ai déclaré : quand on a été sans contredit l'enfant de prédilection de sa mère, on garde pour la vie ce sentiment conquérant, cette assurance du succès qui, en réalité, rarement reste sans l'amener. Et Gœthe aurait pu, avec raison, mettre en épigraphe à l'histoire de sa vie une réflexion de ce genre : ma force a eu sa source dans mes rapports à ma mère.

L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ (1)
(DAS UNHEIMLICHE) (2)

I

Le psychanalyste ne se sent que rarement appelé à faire des recherches d'esthétique, même lorsque, sans vouloir borner l'esthétique à la doctrine du beau, on la considère comme étant la science des qualités de notre sensibilité. Il étudie d'autres couches de la vie psychique et s'intéresse peu à ces mouvements émotifs qui — inhibés quant au but, assourdis, affaiblis, dépendant de la constellation des faits qui les accompagnent — forment pour la plupart la trame de l'esthétique. Il est pourtant parfois amené à s'intéresser à un domaine particulier de l'esthétique, et généralement c'en est alors un qui se trouve « à côté » et négligé par la littérature esthétique proprement dite.

L' « Unheimliche », l'inquiétante étrangeté, est

(1) Paru dans *Imago*, tome V (1919), puis dans la cinquième série de la *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre.*

(2) Il nous a semblé impossible de mieux traduire ce terme allemand en réalité intraduisible en français. Le double vocable auquel, après bien des hésitations, nous nous sommes arrêtées, nous paraît du moins avoir le mérite de rendre les deux principaux concepts contenus dans le terme allemand. (Note des tr.)

l'un de ces domaines. Sans aucun doute, ce concept est apparenté à ceux d'effroi, de peur, d'angoisse, et il est certain que le terme n'est pas toujours employé dans un sens strictement déterminé, si bien que le plus souvent il coïncide avec « ce qui provoque l'angoisse ». Cependant, on est en droit de s'attendre, pour justifier l'emploi d'un mot spécial exprimant un certain concept, à ce qu'il présente un fond de sens à lui propre. On voudrait savoir quel est ce fond, ce sens essentiel qui fait que, dans l'angoissant lui-même, l'on discerne ce quelque chose qui est l'inquiétante étrangeté.

Or, dans les ouvrages d'esthétique détaillés, on ne trouve presque rien là-dessus, ceux-ci s'occupant plus volontiers des sentiments positifs, beaux, sublimes, attrayants, de leurs conditions et des objets qui les éveillent que des sentiments contraires, repoussants ou pénibles. Du côté de la littérature médico-psychologique, je ne connais qu'un seul traité, celui de E. Jentsch (1) plein d'intérêt, mais qui n'épuise pas le sujet. Je dois convenir, toutefois, que, pour des raisons faciles à comprendre et tenant à l'époque où il a paru, la littérature, dans ce petit article, et en particulier la littérature étrangère, n'a pas été consultée à fond, ce qui lui enlève auprès du lecteur tout droit à la priorité.

Jentsch a parfaitement raison de souligner qu'une difficulté dans l'étude de l'inquiétante étrangeté provient de ce que la sensibilité à cette qualité du sentiment se rencontre à des degrés extrêmement divers chez les divers individus. Oui, l'auteur lui-même de l'essai qu'on lit doit s'accuser d'être particulièrement peu sensible en cette matière, là où une grande sen-

(1) Zur Psychologie des Unheimlichen (*Psychiatr neurolog. Wochenschrift*, 1906, nos 22 et 23)

sibilité serait plutôt de mise. Voici longtemps qu'il n'a rien réprouvé ni rencontré qui ait su lui donner l'impression de l'inquiétante étrangeté ; il doit donc ici d'abord évoquer en pensée ce sentiment, en éveiller en lui comme l'éventualité. Toutefois, des difficultés de cet ordre se rencontrent dans bien d'autres domaines de l'esthétique ; il ne faut pas pour cela renoncer à l'espoir de trouver les cas où la plupart des hommes pourra admettre sans conteste le caractère en question.

On peut choisir entre deux voies : ou bien rechercher quel sens l'évolution du langage a déposé dans le mot « unheimlich », ou bien rapprocher tout ce qui, dans les personnes, les choses, les impressions sensorielles, les événements ou les situations, éveille en nous le sentiment de l'inquiétante étrangeté et en déduire le caractère caché commun à tous ces cas. Avouons tout de suite que chacune des deux voies aboutit au même résultat ; l'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières. On verra par la suite comment cela est possible et à quelles conditions les choses familières peuvent devenir étrangement inquiétantes, effrayantes. Je ferai encore observer que notre enquête a été, en réalité, menée sur une série de cas particuliers ; ce n'est qu'après coup qu'elle s'est vue confirmée par l'usage linguistique. Mais dans mon exposé je compte cependant suivre le chemin inverse.

Le mot allemand « unheimlich » est manifestement l'opposé de « heimlich, heimisch, vertraut » (termes signifiant intime, « de la maison », familier), et on pourrait en conclure que quelque chose est effrayant justement parce que *pas* connu, *pas* familier. Mais, bien entendu, n'est pas effrayant tout ce qui est nouveau, tout ce qui n'est pas familier ; le rapport ne saurait

être inversé. Tout ce que l'on peut dire, c'est que ce qui est nouveau devient facilement effrayant et étrangement inquiétant ; telle chose nouvelle est effrayante, toutes ne le sont certes pas. Il faut, à la chose nouvelle et non familière, quelque chose en plus pour lui donner le caractère de l'inquiétante étrangeté.

Jentsch n'a pas été plus loin que cette relation de l'inquiétante étrangeté avec ce qui est nouveau, non familier. Il trouve la condition essentielle à la genèse du sentiment de l'inquiétante étrangeté dans l'incertitude intellectuelle. Ce sentiment découlerait toujours essentiellement, d'après lui, de quelque impression pour ainsi dire déconcertante. Plus un homme connaît bien son ambiance, moins il recevra des choses et des événements qu'il y rencontre l'impression de l'inquiétante étrangeté.

Il nous est facile de constater que ce trait ne suffit pas à caractériser l'inquiétante étrangeté ; aussi essaierons-nous de pousser notre investigation par delà l'équation : étrangement inquiétant = non familier. Voyons d'abord ce qu'il en est dans d'autres langues. Mais les dictionnaires que nous consultons ne nous disent rien de neuf, peut-être simplement parce que nous-mêmes parlons une langue étrangère. Oui, nous acquérons même l'impression que, dans beaucoup de langues, un mot désignant cette nuance particulière de l'effrayant fait défaut (1).

Latin (d'après le petit dictionnaire allemand-latin K. E. Georges, 1898) : un endroit « unheimlich », *locus suspectus* ; à une heure nocturne « unheimlich », *intempesta nocte.*

Grec (dictionnaire de Rost et von Schenkl) : ξένος c'est-à-dire étranger, étrange.

(1) Je dois au Dr Th. Reik les extraits qui suivent.

Anglais (tiré des dictionnaires de Lucas, Bellow, Flügel, Muret-Sanders) : *uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghastly.* S'il s'agit d'une maison : *haunted,* s'il s'agit d'un homme : *a repulsive fellow.*

Français (Sachs-Villatte) : *inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise.*

Espagnol (Tollhausen, 1889) : *sospechoso, de mal aguëro, lugubre, siniestro.*

L'italien et le portugais semblent se contenter de mots que nous qualifierions de périphrases. En arabe et en hébreu, « unheimlich » se confond avec démoniaque, épouvantable.

Revenons-en par conséquent à la langue allemande.

Dans le dictionnaire de la langue allemande de Daniel Sanders (1860), on trouve au mot « heimlich » les données suivantes que je vais reproduire *in extenso*, faisant ressortir, en le soulignant, tel ou tel passage (Vol. I, p. 729) :

« Heimlich », *a.* (-keit, f.-en) 1. aussi « Heimelich », « heimelig », faisant partie de la maison, pas étranger, familier, apprivoisé, intime, confidentiel, ce qui rappelle le foyer, etc. ; *a*) (vieilli) appartenant à la maison, à la famille, ou bien : considéré comme y appartenant, comparez lat. *familiaris*, intime : « Die Heimlichen », les intimes ; « Die Hausgenossen », les hôtes de la maison ; « Der heimliche Rat », le conseiller intime ; 1. Gen., 41, 45 ; 2. Samuel, 23, 23 ; 1. Chr., 12, 25 ; Sagesse, 8, 4, terme remplacé maintenant par « Geheimer (voir *d* 1) Rat », voir « Heimlicher ».

b) Se dit des animaux apprivoisés, s'attachant familièrement à l'homme. Contraire de sauvage, par exemple : animaux qui ne sont ni sauvages ni « heimlich », c'est-à-dire, ni apprivoisés (Eppendorf, 88). — Animaux sauvages... tels qu'on les élève pour qu'ils deviennent familiers, « heimlich » et habitués aux gens (92). — Comme

ces petites bêtes élevées dès leur jeunesse parmi les hommes deviennent tout à fait « heimlich » (apprivoisées) et affectueuses, etc. (Stumpf, 608 *a*), etc. — Et encore : il (l'agneau) est si « heimlich » (confiant) et me mange dans la main (Hölty.) Toujours est-il que la cigogne reste un bel oiseau « heimlich » (familier) (voir *c*) (Linck. Schl., 146), voir « Hâuslich », 1, etc.

c) Rappelant l'intimité, la familiarité du foyer ; éveillant un sentiment de bien-être paisible et satisfait, etc., de repos confortable et de sûre protection comme celle qu'offre la maison confortable et enclose (comparez *Geheuer*) : Te sens-tu encore « heimlich » (à ton aise) dans tes bois où les étrangers défrichent ? (Alexis H., I., 1, 289). — Elle ne se sentait pas trop bien « heimlich » (confortable) auprès de lui (Brentano Wehm, 92) ; le long d'un haut sentier ombragé « heimlich » (intime)... suivant le ruisseau de la forêt, qui frissonne, murmure, clapote (Forster B. I., 417). — Détruire de la Patrie « die Heimlichkeit », le caractère intime (Gervinus Lit, 5, 375). — Je ne trouverais pas facilement un petit coin aussi « heimlich » (intime) et familier (G., 14, 14). — Nous nous trouvions être si à l'aise, si gentiment, si confortablement et « heimlich » (bien chez soi) [15,9]. — Dans une tranquille « Heimlichkeit » (intimité) entourés d'étroites bornes (Haller). — D'une soigneuse ménagère qui sait créer avec les moindres choses une délicieuse « Heimlichkeit » (intérieur), agréable (Hartmann Unst., I, 188). — D'autant plus « heimlich » (à leur aise) au milieu de leurs sujets catholiques (Kohl Jrl.., I, 172). — Quand il fait « heimlich » (intime) et tranquille, seul le calme silencieux nocturne guette auprès de ta cellule (Tiedge, 2,39). — Silencieux, et aimable et « heimlich » (intime), tel que pour se reposer ils souhaiteraient un endroit (W., 11, 144). — Il ne se sentait là pas du tout « heim-

lich » (à son aise) [27, 170], etc... — Ou encore : l'endroit était si calme, si solitaire, si « heimlich » (secret) et ombreux (Scherr, Pilg., I, 170). — Les vagues des flots avançant et se retirant, rêveuses et d'un bercement « heimlich » (intime) (Körner, Schw., 3, 320), etc... — Comparez notamment « unheimlich ». — En particulier, chez les auteurs souabes ou suisses, souvent en trois syllabes : Combien « heimelich » (confortable) se sentait à nouveau Ivo le soir, lorsqu'il couchait à la maison (Auerbach, D. I, 249). — Dans cette maison je me suis senti si « heimelig » (4,307). — La chambre chaude l'après-midi « heimelig » (confortable) [Gotthelf, *Sch.*, 127, 148]. — C'est là ce qui est le véritable « heimelig », quand l'homme sent du fond du cœur combien il est peu de chose, combien grand est le Seigneur (147). — Peu à peu on se trouva très à l'aise et « Heimelig » tous ensemble (U., I, 297). — La douce « Heimeligkeit » (intimité) [380, 2, 86]. — Je crois que nulle part je ne me sentirai plus « heimelich » qu'ici (327 ; Pestalozzi, 4, 240). — Qui vient de loin... ne saurait certainement pas vivre tout à fait « heimelig » (en compatriote, en amical voisinage) avec les gens (325). — La chaumière où autrefois il était souvent assis dans le cercle des siens si « heimelig » (confortablement), si joyeux (Reithard, 20). — Le cor du veilleur sonne là si « heimelig » (chaudement) de la tour — sa voix si hospitalière nous invite (49). — On s'endort là si doucement et chaudement, si merveilleusement « heimlig » (intime) [23], etc...

Cette forme aurait mérité de se généraliser pour préserver, à cause de la confusion si facile avec 2, le mot adéquat de tomber en désuétude. Comparez : « Les Zeck sont tous « heimlich » [2]. Heimlich ? Que voulez-vous dire par heimlich ? — « Eh bien..., ils me font l'effet d'un puits comblé ou d'un étang desséché ; on

ne peut pas passer dessus sans avoir l'impression que l'eau pourra y réapparaître un jour. Nous appelons cela un-heimlich. Vous l'appelez heimlich... En quoi trouvez-vous donc que cette famille ait quelque chose de dissimulé, de peu sûr ? etc. (Gutskov R., 2, 61) (1).

d) (voyez *c*) Spécialement silésien : joyeux, gai, se dit aussi du temps, voyez « Adelung » et « Weinhold ».

2. Secret tenu caché, de manière à ne rien en laisser percer, à vouloir le dissimuler aux autres, comparez « Geheim » (2), qui, dans le nouveau haut-allemand et surtout dans la langue plus ancienne, par ex. dans la Bible, Job 11, 6 ; 15, 8 ; Sagesse 2, 22 ; 1. Cor. 2, 7, etc... et de même aussi « Heimlichkeit » au lieu de « Geheimnis », Math., 13, 35, etc., n'est pas toujours pris dans un sens absolument distinct. Faire quelque chose en secret (heimlich) derrière le dos de quelqu'un. — S'éloigner « heimlich », furtivement ; rendez-vous « heimlich » (clandestin), convention « heimlich » (secrète). — Regarder « heimlich », avec une joie maligne (et dissimulée). — Soupirer, pleurer « heimlich » (en secret). — Se comporter « heimlich » (de manière mystérieuse, comme si l'on avait quelque chose à cacher). — « Heimliche Liebe, Liebschaften, Sünde » (amour, amourette, péché secret). — « Heimliche » (intimes), organes que la bienséance enjoint de dissimuler 1. Sam. 5,6. — L'endroit « heimlich » (secret) [les cabinets]. — 2. Rois 10, 27 ; W., 5, 256, etc. — Aussi : Siège « heimlich » (chaise percée). [Zinkgräf, I, 249]. — Précipiter quelqu'un au fossé, dans les « Heimlichkeiten » (oubliettes) [3,75 ; Rollenhagen Fr., 83, etc.]. — Il amena « heimlich » (en secret) les juments devant Laomédon (B. 161 *b*.),

(1) Ces italiques, comme aussi celles qui suivent plus loin, sont de l'auteur de cet essai.

etc. — Aussi dissimulé « heimlich » (sournois), perfide et méchant envers des maîtres cruels... que franc, ouvert, sympathique et serviable pour l'ami souffrant (Burmeister, g B 2, 157). — Il faut que tu saches encore ce que j'ai de plus « heimlich » (intime), sacro-saint (Chamisso, 4,56). — L'art « heimlich » (occulte; de la Magie) [3, 224]. — Où la discussion publique est obligée de cesser, là commence l'intrigue « heimlich » (ténébreuse) [Forster, Br. 2,135]. — Liberté est le mot d'ordre silencieux des conspirateurs « heimlich » (secrets), le bruyant cri de guerre des révolutionnaires déclarés (G. 4,222). — Une sainte influence « heimlich » (sourde). — J'ai des racines qui sont fort « heimlich » (cachées), dans le sol profond je prends pied (2,109). — Ma malice « heimlich » (sournoise) (comparez *Heimtücke*) [30,344]. — S'il ne l'accepte pas ouvertement et consciencieusement, il pourrait s'en emparer « heimlich » (en cachette) et sans scrupules (39,22). — Il fit « heimlich » (en cachette), et secrètement agencer des lunettes d'approche achromatiques (375). — Désormais, je veux qu'il n'y ait plus rien de « heimlich » (secret) entre nous (Sch., 369 *b*). — Découvrir, publier, trahir les « Heimlichkeiten » (secrets) de quelqu'un ; tramer derrière mon dos des « Heimlichkeiten » (secrètes menées) [Alexis, H., 2,3,168.] — De mon temps, on s'appliquait à montrer de la « Heimlichkeit » (discrétion) [Hagedorn, 3, 92]. — La « Heimlichkeit » (cachotterie) et chuchotements dont on s'occupe en sous-main (Immermann, M. 3, 289). — Seule l'action de l'intelligence peut rompre le charme puissant de la « Heimlichkeit » (de l'or caché). [Novalis, 1, 69]. — Dis, où la caches tu... dans quel endroit de silencieuse « Heimlichkeit » (retraite cachée) [Schr., 495 *b*]. — O vous, abeilles, qui pétrissez le sceau des « Heimlichkeiten » (des secrets, cire à cacheter) [Tieck,

Cymb., 3,2]. — Etre expert en (procédés occultes) rares « Heimlichkeiten » (arts magiques). [Schlegel Sh., 6, 102, etc. ; comparez « Geheimnis » L. 10 : p. 291 et suiv.]

En liaison, voir 1c, comme aussi en particulier la contre-partie « Unheimlich », faisant naître une terreur pénible, angoissante : Qui presque lui parut « unheimlich », plein d'une inquiétante étrangeté, spectral (Chamisso, 3, 238). — De la nuit les heures « unheimlich » (étrangement inquiétantes) et anxieuses (4,148). — Depuis longtemps j'étais dans un état d'âme « unheimlich » (étrangement inquiet), voire sinistre (242). — Voici maintenant que je commence à me sentir « unheimlich » (étrangement mal à l'aise). (Gutskow. R., 2, 82). — Éprouve un effroi « unheimlich » (étrangement inquiétant) [Verm., 1,51]. — « « Unheimlich » (étrangement inquiétant) et figé comme une statue de pierre. [Reis, 1, 10]. — Le brouillard « unheimlich » (étrangement inquiétant), appelé « Haarrauch » (Immermann M., 3. 299). — Ces pâles jeunes gens sont « unheimlich » (d'une inquiétante étrangeté) et méditent, Dieu sait quoi de mal (Laube, vol. 1, 119). — *On appelle « unheimlich » tout ce qui devrait rester secret, caché, et qui se manifeste* (Schelling, 2, 2, 649, etc.). — Voiler le Divin, l'envelopper d'une certaine « Unheimlichkeit » (inquiétante étrangeté) [658], etc. — N'est pas usité comme contraire de (2), ainsi que Campe le dit sans preuve à l'appui.

Ce qui ressort pour nous de plus intéressant de cette longue citation, c'est que le mot « heimlich », parmi les nombreuses nuances de son sens, en possède une qui coïncide avec son contraire « unheimlich ». Ce qui était sympathique se transforme en inquiétant, troublant ; comparez l'exemple de Gutskow : « Nous appelons cela « unheimlich », vous l'appelez « heimlich ».

Nous voilà avertis, en somme, que le mot « heimlich » n'a pas un seul et même sens, mais qu'il appartient à deux groupes de représentations qui, sans être opposés, sont cependant très éloignés l'un de l'autre : celui de ce qui est familier, confortable, et celui de ce qui est caché, dissimulé. « Unheimlich » ne serait usité que dans le sens du contraire de la première signification du mot et non de la deuxième. Sanders ne nous apprend pas si l'on peut tout de même admettre un rapport génétique entre ces deux sens. Par contre, notre attention est sollicitée par une observation de Schelling qui énonce quelque chose de tout nouveau sur le contenu du concept « Unheimlich ». Nous ne nous attendions certes pas à cela. « Unheimlich » serait tout ce qui aurait dû rester caché, secret, mais se manifeste.

Une part des incertitudes ainsi créées se trouve levée par ce que nous apprennent Jacob et Wilhelm Grimm (*Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, 1877, IV/2, p. 874 et suivantes) :

a) « Heimlich, adj. et adv. *vernaculus, occultus* ; moyen-haut-allemand : « heimelich » « heimlich ».
Page 874 : dans un sens un peu différent : je me sens « heimlich », bien, à mon aise, sans crainte...

b) « Heimlich » désigne aussi un endroit sans fantômes...
Page 875 : β) familier, aimable, intime.
4. *du sentiment du pays natal, du foyer émane la notion de ce qui est soustrait aux regards étrangers, caché, secret, ceci dans des rapports divers.*
Page 876 : « à gauche, au bord du lac, s'étend une prairie « heimlich » (cachée) dans les bois. »

(SCHILLER, *Tell*, I, 4.)

... Familier et peu usité dans la langue moderne... « heimlich » s'adjoint à un verbe exprimant l'acte de cacher : il me gardera secrètement (heimlich) caché dans sa tente (Ps., 27, 5.)

... « heimliche Orte », parties secrètes du corps humain, *pudenda*... les hommes qui ne mouraient point étaient frappés dans leurs organes secrets. (I Samuel, 5, 12...)

c) Des fonctionnaires qui ont à donner dans les affaires de gouvernement des conseils importants et « geheim » (secrets) s'appellent « heimliche Rathe », lit, conseillers secrets ; l'adjectif « heimliche » est remplacé dans le langage courant par « Geheim » (voyez *d*) :

... Pharaon le (Joseph) nomme conseiller secret (I Genèse, 41, 45).

Page 878 : 6. « heimlich », par rapport à la connaissance, mystique, allégorique : « heimliche », signification secrète, *mysticus*, *divinus*, *occultus*, *figuratus*.

Page 878 : « heimlich » est de sens différent dans l'acception suivante : soustrait à l'intelligence, inconscient...

Mais alors « heimlich » signifie aussi fermé, impénétrable par rapport à l'investigation... :

« Vois-tu bien ? ils n'ont pas confiance en moi, ils ont peur du visage « heimlich » (fermé) du Duc de Friedland. »

(*Camp de Wallenstein*, Acte II.)

9. Le sens du caché, du dangereux, qui ressort du numéro précédent, se précise encore plus, si bien que « heimlich » prend le sens qu'a d'habitude « unheimlich » (formé d'après « heimlich », 3 *b*, sp. 874) : « Je me sens parfois comme un homme qui marche dans la nuit et croit aux revenants ; pour lui, chaque

recoin est « heimlich » (étrangement inquiétant) et lugubre. » (Klinger, *Théâtre*, III, 298.)

Ainsi « heimlich » est un mot dont le sens se développe vers une ambivalence. jusqu'à ce qu'enfin il se rencontre avec son contraire « unheimlich ». « Unheimlich » est, d'une manière quelconque, un genre de « heimlich ». Rapprochons ce résultat encore insuffisamment éclairci de la définition donnée par Schelling de ce qui est «unheimlich». L'examen successif des divers cas de l' « Unheimliche » va nous rendre compréhensibles les indications ci-dessus.

II

Si maintenant nous voulons passer en revue les personnes, choses, impressions, événements et situations susceptibles d'éveiller en nous avec une force et une netteté particulières le sentiment de l'inquiétante étrangeté, le choix d'un heureux exemple est évidemment ce qui s'impose d'abord. E. Jentsch a mis en avant, comme étant un cas d'inquiétante étrangeté par excellence « celui où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé », et il en appelle à l'impression que produisent les figures de cire, les poupées savantes et les automates. Il compare cette impression à celle que produisent la crise épileptique et les manifestations de la folie, ces derniers actes faisant sur le spectateur l'impression de processus automatiques, mécaniques, qui pourraient bien se dissimuler sous le tableau habituel de la vie. Sans être tout à fait convaincus de la justesse de cette opinion de Jentsch, nous la prendrons pour point de départ de nos propres recherches, car elle nous fait penser à un

écrivain qui, mieux qu'aucun autre, s'entend à faire naître en nous le sentiment de l'inquiétante étrangeté.

« L'un des procédés les plus sûrs pour évoquer facilement l'inquiétante étrangeté est de laisser le lecteur douter de ce qu'une certaine personne qu'on lui présente soit un être vivant ou bien un automate. Ceci doit être fait de manière à ce que cette incertitude ne devienne pas le point central de l'attention, car il ne faut pas que le lecteur soit amené à examiner et vérifier tout de suite la chose, ce qui, avons-nous dit, dissiperait aisément son état émotif spécial. E. T. A. Hoffmann, à diverses reprises, s'est servi avec succès de cette manœuvre psychologique dans ses *Contes fantastiques.* »

Cette observation, certainement juste, vise avant tout le conte *Der Sandmann (L'homme au sable)*, dans les *Nachtstücken (Contes nocturnes)* (1), d'où est tiré le personnage de la poupée Olympia du premier acte de l'opéra d'Offenbach *Les Contes d'Hoffmann.* Je dois cependant dire — et j'espère avoir l'assentiment de la plupart des lecteurs du conte — que le thème de la poupée Olympia, en apparence animée, ne peut nullement être considéré comme seul responsable de l'impression incomparable d'inquiétante étrangeté que produit ce conte ; non, ce n'est même pas celui auquel on peut en première ligne attribuer cet effet. La légère tournure satirique que le poète donne à l'épisode d'Olympia, et qu'il fait servir à railler l'amoureuse présomption du jeune homme, ne favorise guère non plus cette impression. Ce qui est au centre du conte est bien plutôt un autre thème, le même qui a donné au conte son titre, thème qui

(1) 3e volume de l'édition des Œuvres complètes d'Hoffmann par Grisebach

est toujours repris aux endroits décisifs : c'est celui de l'*homme au sable* qui arrache les yeux aux enfants.

L'étudiant Nathanaël, dont les souvenirs d'enfance forment le début du conte fantastique, ne peut pas, malgré son bonheur présent, bannir les souvenirs qui se rattachent pour lui à la mort mystérieuse et terrifiante de son père bien-aimé. A de certains soirs, sa mère avait l'habitude d'envoyer les enfants au lit de bonne heure en leur disant : l'homme au sable va venir et, réellement, l'enfant, chaque fois, entendait le pas lourd d'un visiteur qui accaparait son père toute cette soirée-là. La mère, interrogée sur cet homme au sable, démentit que celui-ci existât autrement qu'en une locution courante, mais une bonne d'enfant sut donner des renseignements plus précis : « C'est un méchant homme qui vient chez les enfants qui ne veulent pas aller au lit, jette des poignées de sable dans leurs yeux, ce qui fait sauter ceux-ci tout sanglants hors de la tête. Alors il jette ces yeux dans un sac et les porte dans la lune en pâture à ses petits qui sont dans le nid avec des becs crochus comme ceux des hiboux, lesquels leurs servent à piquer les yeux des enfants des hommes qui n'ont pas été sages. »

Quoique le petit Nathanaël fût alors assez âgé et intelligent pour ne pas croire à des choses si épouvantables touchant l'homme au sable, néanmoins la terreur que lui inspirait celui-ci se fixa en lui. Il décida de découvrir de quoi avait l'air l'homme au sable, et, un soir où l'on attendait celui-ci, il se cacha dans le cabinet de travail de son père. Il reconnut alors dans le visiteur l'avocat Coppélius, personnage repoussant dont, d'habitude, les enfants prenaient peur lorsque, par hasard, il venait déjeuner chez eux, et il identifia ce Coppélius à l'homme au sable redouté.

En ce qui concerne la suite de cette scène, le poète laisse déjà dans le doute si nous avons affaire à un premier accès de délire de l'enfant en proie à l'angoisse. ou bien à un récit fidèle qu'il convient d'envisager comme réel dans l'ambiance où évolue ce conte. Le père et son hôte se mettent à l'œuvre auprès d'un fourneau au brasier enflammé. Le petit aux aguets entend Coppélius s'écrier : « Des yeux, ici, des yeux ! » et se trahit par ses cris. Coppélius le saisit et veut verser des grains ardents dans ses yeux, qu'il jettera ensuite sur le foyer. Le père le supplie d'épargner les yeux de son enfant. Un profond évanouissement et une longue maladie sont la suite de cet événement. Quiconque se prononce pour l'explication rationnelle de l'homme au sable ne pourra méconnaître, dans cette vision fantastique de l'enfant, l'influence persistante du récit de la bonne. Au lieu de grains de sable, ce sont de brûlants grains enflammés qui, dans les deux cas, doivent être jetés dans les yeux pour les faire sauter de leur orbite. Au cours d'une visite ultérieure de l'homme au sable, un an plus tard, le père est tué dans son cabinet de travail par une explosion, et l'avocat Coppélius disparaît de la région sans laisser de traces.

Cette figure terrifiante du temps de son enfance, l'étudiant Nathanaël croit la reconnaître dans un opticien ambulant italien, Guiseppe Coppola, qui, dans la ville universitaire où il se trouve, vient lui offrir des baromètres et qui, sur son refus, ajoute : « Hé, point de baromètres, point de baromètres ! J'ai aussi de beaux yeux, de beaux yeux. » L'épouvante de l'étudiant se calme en voyant que les yeux ainsi offerts sont d'inoffensives lunettes ; il achète une lorgnette à Coppola et, au moyen de celle-ci, épie la demeure voisine du professeur Spalanzani où il aperçoit la fille de celui-ci, la belle. mais mystérieusement silen-

cieuse et immobile Olympia. Il en devient bientôt si éperdument amoureux qu'il en oublie sa sage et modeste fiancée. Mais Olympia est un automate dont Spalanzani a fabriqué les rouages et auquel Coppola — l'homme au sable — a posé les yeux. L'étudiant survient au moment où les deux maîtres ont une querelle au sujet de leur œuvre ; l'opticien a emporté la poupée de bois sans yeux et le mécanicien Spalanzani ramasse par terre les yeux sanglants d'Olympia et les jette à la tête de Nathanaël en s'écriant que c'est à lui que Coppola les a volés. Celui-ci est saisi d'une nouvelle crise de folie et, dans son délire, la réminiscence de la mort de son père s'allie à cette nouvelle impression. Il crie : « Hou - hou - hou ! cercle de feu ! cercle de feu ! tourne, cercle de feu, — gai, gai ! Petite poupée de bois, hou ! belle petite poupée de bois, danse ! » Là-dessus il se précipite sur le professeur supposé d'Olympia et cherche à l'étrangler.

Revenu à lui après une longue et grave maladie Nathanaël semble enfin guéri. Il songe à épouser sa fiancée, qu'il a retrouvée. Ils traversent un jour ensemble la ville sur le marché de laquelle la tour de l'Hôtel de Ville projette son ombre géante. La jeune fille propose à son fiancé de monter à la tour tandis que le frère de la jeune fille, qui accompagne le couple, restera en bas. De là-haut, une apparition singulière qui s'avance dans la rue fixe l'attention de Clara. Nathanaël examine l'apparition à travers la lorgnette de Coppola qu'il trouve dans sa poche, il est alors repris de folie et cherche à précipiter la jeune fille dans l'abîme en criant : « Danse, danse, poupée de bois ! » Le frère, attiré par les cris de sa sœur, la sauve et la redescend en bas. Là-haut, l'insensé court en tous sens, criant : « Tourne, cercle de feu ! », cri dont nous comprenons certes la prove-

nance. Parmi les gens rassemblés en bas surgit soudain l'avocat Coppélius qui vient de réapparaître. Nous devons supposer que c'est son apparition qui a fait éclater la folie chez Nathanaël. On veut monter pour s'emparer du forcené, mais Coppélius (1) ricane : « Attendez donc, il va bien descendre tout seul ! » Nathanaël s'arrête soudain, aperçoit Coppélius et se précipite par-dessus la balustrade avec un cri perçant : « Oui, de beaux yeux, de beaux yeux ! » Le voilà étendu, la tête fracassée, sur le pavé de la rue : l'homme au sable a disparu dans le tumulte.

Cette histoire rapidement contée ne laisse subsister aucun doute : le sentiment de l'inquiétante étrangeté est inhérent à la personne de l'homme au sable, par conséquent à l'idée d'être privé des yeux, et une incertitude intellectuelle dans le sens où l'entend Jentsch n'a rien à voir ici.

Le doute relatif au fait qu'une chose soit animée ou non, qui était de mise dans le cas de la poupée Olympia, n'entre pas en ligne de compte dans cet exemple plus significatif d'inquiétante étrangeté. Le conteur, il est vrai, fait naître en nous, au début, une sorte d'incertitude en ce sens que, non sans intention, il ne nous laisse pas deviner s'il compte nous introduire dans la vie réelle, ou bien dans un monde fantastique de son invention. Un auteur a certes le droit de faire ou l'un ou l'autre, et s'il a choisi, par exemple, pour scène un monde où évoluent des esprits, des démons et des spectres, tel Shakespeare dans *Hamlet*, *Macbeth* et, en un autre sens, dans la *Tempête* ou le *Songe d'une nuit d'été*, nous devons l'y suivre et tenir pour

(1) Pour la dérivation du nom : *Coppella* = coupelle (les opérations chimiques dont son père est victime) ; *coppo* = orbite de l'œil (d'après une remarque de Mme Rank).

réel, pendant tout le temps que nous nous abandonnons à lui, ce monde de son imagination. Mais, au cours du récit d'Hoffmann, ce doute disparaît, nous nous apercevons que le conteur veut nous faire nous-mêmes regarder à travers les lunettes ou la satanique lorgnette de l'opticien, ou peut-être que lui-même, en personne, a regardé à travers l'un de ces instruments. La conclusion du conte montre bien que l'opticien Coppola est réellement l'avocat Coppélius et par conséquent aussi l'homme au sable.

Il n'est plus question ici d'incertitude intellectuelle : nous savons maintenant qu'on n'a pas mis en scène ici les imaginations fantaisistes d'un dément, derrière lesquelles, nous, dans notre supériorité intellectuelle, nous pouvons reconnaître le sain état des choses, et l'impression d'inquiétante étrangeté n'en est pas le moins du monde diminuée. « Une incertitude intellectuelle » ne nous aidera en rien à comprendre cette impression-là.

Par contre, l'observation psychanalytique nous l'apprend : se blesser les yeux ou perdre la vue est une terrible peur infantile. Cette peur a persisté chez beaucoup d'adultes qui ne craignent aucune autre lésion organique autant que celle de l'œil. N'a-t-on pas aussi coutume de dire qu'on couve une chose comme la prunelle de ses yeux ? L'étude des rêves, des fantasmes et des mythes nous a encore appris que la crainte pour les yeux, la peur de devenir aveugle, est un substitut fréquent de la peur de la castration. Le châtiment que s'inflige Œdipe, le criminel mythique, quand il s'aveugle lui-même, n'est qu'une atténuation de la castration laquelle, d'après la loi du talion, seule serait à la mesure de son crime.

On peut tenter, du point de vue rationnel, de nier que la crainte pour les yeux se ramène à la peur de la

castration ; on trouvera compréhensible qu'un organe aussi précieux que l'œil soit gardé par une crainte anxieuse de valeur égale, oui, on peut même affirmer, en outre, que ne se cache aucun secret plus profond, aucune autre signification derrière la peur de la castration elle-même. Mais on ne rend ainsi pas compte du rapport substitutif qui se manifeste dans les rêves, les fantasmes et les mythes, entre les yeux et le membre viril, et on ne peut s'empêcher de voir qu'un sentiment particulièrement fort et obscur s'élève justement contre la menace de perdre le membre sexuel et que c'est ce sentiment qui continue à résonner dans la représentation que nous nous faisons ensuite de la perte d'autres organes. Toute hésitation disparaît lorsque, de par l'analyse des névropathes, on a appris à connaître les particularités du « complexe de castration » et le rôle immense que celui-ci joue dans leur vie psychique.

Aussi ne conseillerais-je à aucun adversaire de la méthode psychanalytique de s'appuyer justement sur le conte d'Hoffmann, l' « *Homme au sable* », pour affirmer que la crainte pour les yeux soit indépendante du complexe de castration. Car pourquoi la crainte pour les yeux est-elle mise ici en rapport intime avec la mort du père ? Pourquoi l'homme au sable revient-il chaque fois comme trouble-fête de l'amour ? Il sépare le malheureux étudiant de sa fiancée et du frère de celle-ci, qui est son meilleur ami ; il détruit l'objet de son second amour, la belle poupée Olympia, et le force lui-même au suicide juste avant son heureuse union avec Clara qu'il vient de reconquérir. Ces traits du conte, de même que plusieurs autres, semblent arbitraires et sans importance à qui refuse d'admettre la relation qui existe entre la crainte pour les yeux et la castration, mais deviennent pleins de sens dès qu'on

met à la place de l'homme au sable le père redouté, de la part de qui l'on craint la castration (1).

(1) De fait, l'imagination du conteur n'a pas brassé à tel point les éléments de son sujet qu'on ne puisse en rétablir l'ordonnance primitive. Dans l'histoire de l'enfant, le père et Coppélius représentent l'image du père décomposée, grâce à l'ambivalence, en ses deux contraires ; le premier menace l'enfant de l'aveugler (castration), l'autre, le bon père, lui sauve les yeux par son intervention. Le côté du complexe que le refoulement frappa le plus fortement, le désir de la mort du mauvais père, se trouve représenté par la mort du bon père dont est chargé Coppélius. A ces deux pères correspondent dans la suite de l'histoire de l'étudiant le professeur Spalanzani et l'opticien Coppola, le professeur par lui-même personnage de la lignée des pères, et Coppola identifié avec l'avocat Coppélius. De même qu'ils travaillaient dans le temps ensemble au mystérieux foyer, de même ils ont parachevé la poupée Olympia ; le professeur est d'ailleurs appelé le père d'Olympia. Tous deux, par cette double communauté, se révèlent comme étant des dédoublements de l'image paternelle : le mécanicien comme l'opticien se trouvent être le père d'Olympia comme de Nathanaël. Dans la scène d'horreur d'autrefois, Coppélius, après avoir renoncé à aveugler l'enfant, lui avait dévissé à titre d'essai bras et jambes, le traitant comme l'aurait fait un mécanicien d'une poupée. Ce trait singulier, qui sort complètement du cadre de l'apparition de l'homme au sable, nous apporte un nouvel équivalent de la castration ; mais il indique aussi l'identité interne de Coppélius et de son futur antagoniste, le mécanicien Spalanzani, et nous prépare à l'interprétation d'Olympia. Cette poupée automate ne peut être autre chose que la matérialisation de l'attitude féminine de Nathanaël envers son père dans sa première enfance. Les pères de celle-ci, — Spalanzani et Coppola, — ne sont que des rééditions, des réincarnations des deux pères de Nathanaël ; l'allégation, qui serait sans cela incompréhensible, de Spalanzani, d'après laquelle l'opticien aurait volé les yeux de Nathanaël (voir plus haut) pour les poser à la poupée, acquiert ainsi une signification en tant que preuve de l'identité d'Olympia et de Nathanaël. Olympia est en quelque sorte un complexe détaché de Nathanaël qui se présente à lui sous l'aspect d'une personne ; la domination exercée par ce complexe trouve son expression dans l'absurde amour obsessionnel pour Olympia. Nous avons le droit d'appeler cet amour du narcissisme, et nous

Nous oserons maintenant rapporter à l'infantile complexe de castration l'effet étrangement inquiétant que produit l'homme au sable. Cependant l'idée qu'un tel facteur infantile ait pu engendrer ce sentiment nous incitera à rechercher une dérivation semblable à d'autres exemples de l'inquiétante étrangeté. Dans l' « *Homme au sable* » se rencontre encore le thème de la poupée animée que Jentsch a relevé. D'après cet auteur, c'est une circonstance particulièrement favorable à la création de sentiments d'inquiétante étrangeté qu'une incertitude intellectuelle relative au fait qu'une chose soit animée ou non, ou bien lorsqu'un objet privé de vie prend l'apparence trop marquée de la vie. Bien entendu, avec les poupées, nous voilà assez près de l'infantile. Nous nous rappellerons qu'en général l'enfant, au premier âge des jeux, ne trace pas une ligne bien nette entre une chose vivante ou un objet inanimé et qu'il traite volontiers sa poupée comme un être vivant. Il arrive qu'on entende une patiente raconter qu'âgée de huit ans déjà, elle était convaincue encore qu'en regardant ses poupées d'une manière particulièrement pénétrante celles-ci allaient devenir vivantes. Ainsi, le facteur infantile est ici encore facile à déceler, mais,

comprenons que celui qui en est atteint devienne étranger à l'objet d'amour réel. Combien il est exact, psychologiquement, que le jeune homme fixé au père par le complexe de castration devienne incapable d'éprouver de l'amour pour la femme, c'est ce que démontrent de nombreuses analyses de malades dont la matière est moins fantastique, mais guère moins triste que 'histoire de l'étudiant Nathanaël.

E. T. A. Hoffmann était l'enfant d'un mariage malheureux. Lorsqu'il avait trois ans, son père se sépara de sa petite famille et ne revint plus jamais auprès d'elle. D'après les témoignages que rapporte E. Grisebach dans son introduction biographique aux *Œuvres* d'Hoffmann, la relation du conteur à son père fut toujours un des côtés les plus douloureux de sa vie affective

chose étrange, si, dans le cas de l'homme au sable, il s'agissait du réveil d'une ancienne peur infantile avec la poupée vivante, il n'est plus ici question de peur, l'enfant n'avait pas peur à l'idée de voir vivre sa poupée, peut-être même le désirait-elle. La source du sentiment de l'inquiétante étrangeté ne proviendrait pas ici d'une peur infantile, mais d'un désir infantile, ou, plus simplement encore, d'une croyance infantile. Voilà qui semble contradictoire ; il est possible cependant que cette diversité apparente favorise plus tard notre compréhension.

E. T. A. Hoffmann est le maître inégalé de l' « Unheimliche » ou inquiétante étrangeté en littérature. Son roman, les *Élixirs du Diable*, présente tout un faisceau de thèmes auxquels on pourrait attribuer l'effet étrangement inquiétant de l'histoire. L'ensemble du roman est trop touffu et enchevêtré pour qu'on puisse en tenter un extrait. A la fin du livre, lorsque les bases sur lesquelles s'élève l'action, dissimulées jusque-là au lecteur, lui sont enfin dévoilées, le résultat n'est pas d'éclairer celui-ci, mais plutôt de le déconcerter complètement. Le conteur a accumulé trop d'effets semblables ; l'impression dans l'ensemble n'en souffre pas, mais bien la compréhension. Il faut se contenter de choisir, parmi ces thèmes qui produisent un effet d'inquiétante étrangeté, les plus saillants, afin de rechercher si, à ceux-ci également, peut se retrouver une source infantile. Nous avons alors tout ce qui touche au thème du « double » dans toutes ses nuances, tous ses développements : on y voit apparaître des personnes qui, vu la similitude de leur aspect, doivent être considérées comme identiques, ces relations se corsent par le fait que des processus psychiques se transmettent de l'une à l'autre de ces personnes, — ce que nous appellerions télépathie. — de sorte que l'une

d'elles participe à ce que l'autre sait, pense et éprouve ; nous y trouvons une personne identifiée avec une autre, au point qu'elle est troublée dans le sentiment de son propre *moi*, ou met le *moi* étranger à la place du sien propre. Ainsi, redoublement du *moi*, scission du *moi*, substitution du *moi*, — enfin, constant retour du semblable, répétition des mêmes traits, caractères, destinées, actes criminels, voire des mêmes noms dans plusieurs générations successives.

Le thème du « double » a été sous ce même titre travaillé à fond par O. Rank (1). Les rapports qu'a le double avec l'image dans le miroir et avec l'ombre, avec les génies tutélaires, avec les doctrines relatives à l'âme et avec la crainte de la mort y sont étudiés, et du même coup, une vive lumière tombe sur la surprenante histoire de l'évolution de ce thème. Car, primitivement, le double était une assurance contre la destruction du *moi*. un « énergique démenti à la puissance de la mort » (O. Rank) et l'âme « immortelle » a sans doute été le premier double du corps. La création d'un pareil redoublement, afin de conjurer l'anéantissement, a son pendant dans un mode de figuration du langage onirique où la castration s'exprime volontiers par le redoublement ou la multiplication du symbole génital ; elle donna chez les Égyptiens une impulsion à l'art en incitant les artistes à modeler dans une matière durable l'image du mort. Mais ces représentations ont pris naissance sur le terrain de l'égoïsme illimité, du narcissisme primaire qui domine l'âme de l'enfant comme celle du primitif, et lorsque cette phase est dépassée, le signe algébrique du double change et, d'une assurance de survie,

(1) O. Rank, Der Doppelgänger, *Imago*, III, 1914 (Une étude sur le double, Paris, Denoël et Steele, 1932.)

il devient un étrangement inquiétant avant-coureur de la mort.

L'idée du double ne disparaît en effet pas forcément avec le narcissisme primaire, car elle peut, au cours des développements successifs du *moi*, acquérir des contenus nouveaux. Dans le *moi* se développe peu à peu une instance particulière qui peut s'opposer au restant du *moi*, qui sert à s'observer et à se critiquer soi-même, qui accomplit un travail de censure psychique et se révèle à notre conscient sous le nom de « conscience morale ». Dans le cas pathologique de « délire d'introspection », cette instance est isolée, détachée du *moi*, perceptible au médecin. Le fait qu'une pareille instance existe et puisse traiter le restant du *moi* comme un objet, que l'homme, par conséquent, soit capable d'auto-observation, permet à la vieille représentation du double d'acquérir un fond nouveau et on lui attribue alors bien des choses, en premier lieu tout ce qui apparaît à la critique de soi-même comme appartenant au narcissisme surmonté du temps primitif (1).

Cependant ce qui heurte la critique de notre *moi* n'est pas la seule chose à pouvoir être incorporée au double ; le peuvent encore toutes les éventualités non réalisées de notre destinée dont l'imagination ne veut pas démordre, toutes les aspirations du *moi* qui n'ont pu

(1) Je crois que lorsque les auteurs se lamentent sur ce que deux âmes habitent dans le sein de l'homme et quand les psychologues vulgarisateurs parlent de la scission du *moi* chez l'homme, c'est cette division, ressortissant à la psychologie entre l'instance critique et le restant du *moi*, qui flotte devant leurs yeux, et non point l'opposition, découverte par la psychanalyse, entre le *moi* et le refoulé inconscient. La différence s'efface cependant de ce fait que, parmi ce que la critique du *moi* écarte, se trouvent en première ligne les rejetons du refoulé.

s'accomplir par suite des circonstances extérieures, de même que toutes ces décisions réprimées de la volonté qui ont produit l'illusion du libre arbitre (1).

Mais après avoir ainsi exposé la motivation manifeste de cette figure du « double », nous sommes forcés de nous avouer que rien de tout ce que nous avons dit ne nous explique le degré extraordinaire d'inquiétante étrangeté qui lui est propre. Notre connaissance des processus psychiques pathologiques nous permet même d'ajouter que rien de ce que nous avons trouvé ne saurait expliquer l'effort de défense qui projette le double hors du *moi* comme quelque chose d'étranger. Ainsi le caractère d'inquiétante étrangeté inhérent au double ne peut provenir que de ce fait : le double est une formation appartenant aux temps psychiques primitifs, temps dépassés où il devait sans doute alors avoir un sens plus bienveillant. Le double s'est transformé en image d'épouvante à la façon dont les dieux, après la chute de la religion à laquelle ils appartenaient, sont devenus des démons. (HEINE, *Die Götter im Exil*, Les Dieux en Exil).

Il est facile de juger, d'après le modèle du thème du double, des autres troubles du *moi* mis en œuvre par Hoffmann. Il s'agit ici du retour à certaines phases dans l'histoire évolutive du sentiment du *moi*, d'une régression à l'époque où le *moi* n'était pas encore nettement délimité par rapport au monde extérieur et à autrui. Je crois que ces thèmes contribuent à donner l'impression de l'inquiétante étrangeté aux contes

(1) Dans la nouvelle de H. H. EWERS, *Der Student von Prag* (L'étudiant de Prague) qui a servi de point de départ à Rank pour son étude sur le double, le héros a promis à sa fiancée de ne pas tuer son adversaire en duel. Mais tandis qu'il se rend sur le terrain il rencontre son double qui vient de tuer son rival.

d'Hoffmann, quoiqu'il ne soit pas facile de déterminer, d'isoler quelle y est leur part.

Le facteur de la répétition du semblable ne sera peut-être pas admis par tout le monde comme produisant le sentiment en question. D'après mes observations, il engendre indubitablement un sentiment de ce genre, dans certaines conditions et en combinaison avec des circonstances déterminées ; il rappelle, en outre, la détresse accompagnant maints états oniriques. Un jour où, par un brûlant après-midi d'été, je parcourais les rues vides et inconnues d'une petite ville italienne, je tombai dans un quartier sur le caractère duquel je ne pus pas rester longtemps en doute. Aux fenêtres des petites maisons on ne voyait que des femmes fardées et je m'empressai de quitter l'étroite rue au plus proche tournant. Mais, après avoir erré quelque temps sans guide, je me retrouvai soudain dans la même rue où je commençai à faire sensation et la hâte de mon éloignement n'eut d'autre résultat que de m'y faire revenir une troisième fois par un nouveau détour. Je ressentis alors un sentiment que je ne puis qualifier que d'étrangement inquiétant, et je fus bien content lorsque, renonçant à d'autres explorations, je me retrouvai sur la place que je venais de quitter. D'autres situations, qui ont de commun avec la précédente le retour involontaire au même point, en différant radicalement par ailleurs, produisent cependant le même sentiment de détresse et d'étrangeté inquiétante. Par exemple, quand on se trouve surpris dans la haute futaie par le brouillard, qu'on s'est perdu, et que, malgré tous ses efforts pour retrouver un chemin marqué ou connu, on revient à plusieurs reprises à un endroit signalé par un aspect déterminé. Ou bien lorsqu'on erre dans une chambre inconnue et obscure, cherchant la porte ou le commuta-

teur et que l'on se heurte pour la dixième fois au même meuble, — situation que Marc Twain a, par une grotesque exagération, il est vrai, transformée en situation d'un comique irrésistible.

Nous le voyons aussi sans peine dans une autre série de faits : c'est uniquement le facteur de la répétition involontaire qui nous fait paraître étrangement inquiétant ce qui par ailleurs serait innocent, et par là nous impose l'idée du néfaste, de l'inéluctable, là où nous n'aurions autrement parlé que de « hasard ». Ainsi, par exemple, c'est un incident certes indifférent qu'on vous donne à un vestiaire un certain numéro — disons le 62 — ou que la cabine du bateau qui vous est destinée porte ce numéro. Mais cette impression se modifie si ces deux faits, indifférents en eux-mêmes, se rapprochent au point que l'on rencontre le chiffre 62 plusieurs fois le même jour ou si l'on en vient, par aventure, à faire l'observation que tout ce qui porte un chiffre, adresses, chambre d'hôtel, wagon de chemin de fer, etc., ramène toujours le même chiffre ou du moins ses composantes. On trouve cela étrangement inquiétant et quiconque n'est pas cuirassé contre la superstition sera tenté d'attribuer un sens mystérieux à ce retour obstiné du même chiffre, d'y voir par exemple une allusion à l'âge qu'il ne dépassera pas. Ou bien, si l'on vient de se consacrer à l'étude des œuvres du grand physiologiste H. Hering et qu'alors on reçoive à peu de jours d'intervalle, et provenant de pays différents, des lettres de deux personnes portant ce même nom, tandis que jusque-là on n'était jamais entré en relation avec des gens s'appelant ainsi. Un savant a entrepris dernièrement de ramener à de certaines lois les événements de ce genre, ce qui supprimerait nécessairement toute impression d'inquiétante étrangeté. Je ne

me risquerai pas à décider s'il l'a fait avec succès (1).

Je ne puis ici qu'indiquer comment l'impression d'inquiétante étrangeté produite par la répétition de l'identique dérive de la vie psychique infantile et je suis obligé de renvoyer à un exposé plus détaillé de la question dans un contexte différent (2). En effet. dans l'inconscient psychique règne, ainsi qu'on peut le constater, un « automatisme de répétition » qui émane des pulsions instinctives, automatisme dépendant sans doute de la nature la plus intime des instincts, et assez fort pour s'affirmer par delà le principe du plaisir. Il prête à certains côtés de la vie psychique un caractère démoniaque, se manifeste encore très nettement dans les aspirations du petit enfant et domine une partie du cours de la psychanalyse du névrosé. Nous sommes préparés par tout ce qui précède à ce que soit ressenti comme étrangement inquiétant tout ce qui peut nous rappeler cet automatisme de répétition résidant en nous-mêmes.

Mais, il est temps, je pense d'abandonner la discussion de ces rapports toujours difficiles à saisir afin de rechercher des cas indiscutables d'inquiétante étrangeté dont l'analyse nous permette de juger en fin de compte la valeur de notre hypothèse.

Dans l'*Anneau de Polycrate*, l'hôte se détourne avec effroi lorsqu'il s'aperçoit que chaque désir de son ami s'accomplit aussitôt, que chacun des soucis de celui-ci se trouve instantanément effacé par le destin. Son ami lui en apparaît étrangement inquiétant. La raison qu'il se donne à lui-même de son sentiment, que celui qui

(1) P. KAMMERER, *Das Gesetz der Serie* (La Loi de la série), Vienne, 1919.

(2) *Jenseits des Lustprinzips* (Par delà le principe du plaisir) dans *Essais de Psychanalyse*. (Trad. Jankélévitch, Paris, Payot, 1927.) (Note des trad.)

est trop heureux doit craindre l'envie des dieux, nous semble encore trop peu transparente, son sens reste mythologiquement voilé. C'est pourquoi nous allons prendre un autre exemple bien plus modeste. J'ai rapporté, dans l'histoire d'un névrosé obsessionnel (1), que ce malade avait fait dans une station thermale un séjour qui lui avait valu une très grande amélioration. Mais il fut assez sage pour ne pas attribuer ce succès à la puissance curative des eaux, mais à la situation de sa chambre qui était directement contiguë à celle d'une aimable garde-malade. Lorsqu'il revint une deuxième fois dans cet établissement, il réclama la même chambre, et, en apprenant qu'elle était déjà occupée par un vieux monsieur, il donna libre cours à son mécontentement en s'exclamant : Que l'apoplexie le terrasse ! Quinze jours plus tard, le vieux monsieur est, en effet, frappé d'une attaque. Ce fut pour mon malade un événement étrangement inquiétant. L'impression en aurait été plus forte encore si un temps bien plus court s'était écoulé entre cette exclamation et l'accident, ou bien si mon malade avait pu mentionner de nombreux événements absolument semblables qui lui seraient arrivés. De fait, il n'était pas embarrassé pour apporter de semblables confirmations et, non seulement lui, mais encore tous les obsédés que j'ai étudiés avaient des histoires analogues les touchant à raconter. Ils n'étaient pas surpris de toujours rencontrer la personne à laquelle ils venaient justement de penser, parfois après un long intervalle; régulièrement il leur arrivait de recevoir une lettre d'un ami lorsque, le soir précédent, ils avaient dit : Il y a bien longtemps

(1) *Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose* (Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle). *Ges. Schriften*, vol. VIII. (Trad. Marie Bonaparte et R. Lœwenstein, *Rev. fr de Psychan.*, 1932, 3.)

qu'on ne sait plus rien d'un tel ! et surtout, des accidents ou des morts arrivaient rarement sans que l'idée leur en eût traversé l'esprit. Ils exprimaient cet état de choses de la manière la plus discrète, prétendant avoir des « pressentiments » qui « le plus souvent » se réalisaient.

Une des formes les plus répandues et les plus étrangement inquiétantes de la superstition est la peur du « mauvais œil » ; S. Seligmann, oculiste à Hambourg (1), a consacré à ce sujet une étude approfondie. La source d'où provient cette crainte ne semble pas avoir été jamais méconnue. Quiconque possède quelque chose de précieux et de fragile à la fois craint l'envie des autres, projetant sur ceux-ci celle qu'à leur place il aurait éprouvée. C'est par le regard qu'on trahit de tels émois, même lorsqu'on s'interdit de les exprimer en paroles, et quand quelqu'un se fait remarquer par quelque manifestation frappante, surtout de caractère déplaisant, on est prêt à supposer que son envie devra atteindre une force particulière, et que cette force sera capable de se transformer en actes. On suspecte là une sourde intention de nuire et on admet, d'après certains indices, qu'elle dispose en outre d'un pouvoir nocif.

Ces derniers exemples d'inquiétante étrangeté relèvent du principe que j'ai appelé, à l'incitation d'un malade, la « toute-puissance des pensées ». Nous ne pouvons, à présent, plus méconnaître le terrain sur lequel nous nous trouvons. L'analyse de ces divers cas d'inquiétante étrangeté nous a ramenés à l'ancienne conception du monde, à l'*animisme*, conception caractérisée par le peuplement du monde avec des esprits

(1) *Der böse Blick und Verwandtes.* (Le mauvais œil et choses connexes), 2 vol., Berlin, 1910 et 1911.

humains, par la surestimation narcissique de nos propres processus psychiques, par la toute-puissance des pensées et la technique de la magie basée sur elle, par la répartition de forces magiques soigneusement graduées entre des personnes étrangères et aussi des choses (Mana), de même que par toutes les créations au moyen desquelles le narcissisme illimité de cette période de l'évolution se défendait contre la protestation évidente de la réalité. Il semble que nous ayons tous, au cours de notre développement individuel, traversé une phase correspondant à cet animisme des primitifs, que chez aucun de nous elle n'ait pris fin sans laisser en nous des restes et des traces toujours capables de se réveiller, et que tout ce qui aujourd'hui nous semble étrangement inquiétant remplisse cette condition de se rattacher à ces restes d'activité psychique animiste et de les inciter à se manifester (1).

J'ajouterai ici deux observations où je voudrais faire tenir le fond essentiel de cette petite enquête. En premier lieu, si la théorie psychanalytique a raison d'affirmer que tout affect d'une émotion, de quelque nature qu'il soit, est transformé en angoisse par le refoulement, il faut que, parmi les cas d'angoisse, se rencontre un groupe dans lequel on puisse démontrer que l'angoissant est quelque chose de refoulé qui se montre à nouveau. Cette sorte d'angoisse serait justement l'inquiétante étrangeté, l' « Unheimliche »,

(1) Comparer la partie III « animisme, magie et toute-puissance des idées », dans le livre de l'auteur *Totem et Tabou*, 1913 (tr. Jankélévitch, Payot, Paris, 1921). Là aussi se trouve cette remarque : « Il semble que nous prêtions le caractère de l'inquiétante étrangeté (de l' « *Unheimliche* »), a ces impressions qui tendent à confirmer la toute-puissance des pensées et la manière animiste de penser, alors que notre jugement s'en est déjà détourné. »

et il devient alors indifférent que celle-ci ait été à l'origine par elle-même de l'angoisse ou bien qu'elle provienne d'un autre affect. En second lieu, si telle est vraiment la nature intime de l' « Unheimliche », nous comprendrons que le langage courant fasse insensiblement passer le « Heimliche » à son contraire l' « Unheimliche » (voir 167-175) car cet « Unheimliche » n'est en réalité rien de nouveau, d'étranger, mais bien plutôt quelque chose de familier, depuis toujours, à la vie psychique, et que le processus du refoulement seul a rendu autre. Et la relation au refoulement éclaire aussi pour nous la définition de Schelling, d'après laquelle l' « Unheimliche », l'inquiétante étrangeté, serait quelque chose qui aurait dû demeurer caché et qui a reparu.

Il ne nous reste plus qu'à appliquer les vues que nous venons d'acquérir à l'élucidation de quelques autres cas d'inquiétante étrangeté.

Ce qui semble, à beaucoup de gens, au plus haut degré étrangement inquiétant, c'est tout ce qui se rattache à la mort, aux cadavres, à la réapparition des morts, aux spectres et aux revenants. Nous avons vu que plusieurs langues modernes ne peuvent rendre notre expression « une maison *unheimlich* » autrement que par cette circonlocution : une maison hantée. En somme, nous aurions pu commencer nos recherches par cet exemple, le plus frappant peut-être de l'inquiétante étrangeté, mais nous ne l'avons pas fait car, dans ce cas, celle-ci se confond trop avec l'effrayant et s'en trouve en partie recouvert. Mais il n'y a guère d'autre domaine dans lequel notre pensée et nos sensations se soient aussi peu modifiées depuis les temps primitifs, où ce qui est ancien se soit aussi bien conservé sous un léger vernis, que nos relations à la mort. Deux facteurs expliquent cet arrêt évolutif :

la force de nos réactions sentimentales primitives et l'incertitude de notre savoir scientifique. Notre biologie n'a pu encore déterminer si la mort est une fatalité nécessaire inhérente à tout ce qui vit ou seulement un hasard régulier, mais peut-être évitable, de la vie même. La proposition : tous les hommes sont mortels, s'étale, il est vrai, dans les traités de logique comme exemple d'une assertion générale. mais elle n'est, au fond, une évidence pour personne, et notre inconscient a, aujourd'hui, aussi peu de place qu'autrefois pour la représentation de notre propre mortalité. De nos jours encore, les religions contestent son importance au fait incontestable de la mort individuelle, et elles font continuer l'existence par delà la fin de la vie ; les autorités publiques ne croiraient pas pouvoir maintenir l'ordre moral parmi les vivants, s'il fallait renoncer à voir la vie terrestre corrigée par un au-delà meilleur ; on annonce sur les colonnes d'affichage de nos grandes villes des conférences qui se proposent de faire connaître comment on peut se mettre en relation avec les âmes des défunts, et il est indéniable que plusieurs des meilleurs esprits et des plus subtils penseurs parmi les hommes de science, surtout vers la fin de leur propre vie, ont estimé que la possibilité de pareilles communications n'était pas exclue. Comme la plupart d'entre nous pense encore sur ce point comme les sauvages, il n'y a pas lieu de s'étonner que la primitive crainte des morts soit encore si puissante chez nous et se tienne prête à resurgir dès que quoi que ce soit la favorise. Il est même probable qu'elle conserve encore son sens ancien : le mort est devenu l'ennemi du survivant, et il se propose de l'emmener afin qu'il soit son compagnon dans sa nouvelle existence. On pourrait plutôt se demander, vu cette immutabilité de notre attitude envers la mort, où se trouve la condi-

tion du refoulement exigible pour que ce qui est primitif puisse reparaître en tant qu'inquiétante étrangeté. Mais elle existe cependant ; officiellement, les soi-disant gens cultivés ne croient plus que les défunts puissent en tant qu'âmes réapparaître à leurs yeux, ils ont rattaché leur apparition à des conditions lointaines et rarement réalisées, et la primitive attitude affective à double sens, ambivalente, envers le mort, s'est atténuée dans les couches les plus hautes de la vie psychique jusqu'à n'être plus que celle de la piété (1).

Nous n'avons plus que peu de chose à ajouter car, avec l'animisme, la magie et les enchantements, la toute-puissance des pensées, les relations à la mort, les répétitions involontaires et le complexe de castration, nous avons à peu près épuisé l'ensemble des facteurs qui transforment ce qui n'était qu'angoissant en inquiétante étrangeté.

On dit aussi d'un homme qu'il est « unheimlich », étrangement inquiétant, quand on lui suppose de mauvaises intentions. Mais cela ne suffit pas, il faut ajouter ici que ces siennes intentions, pour devenir malfaisantes, devront se réaliser à l'aide de forces particulières. Le « gettatore » en est un bon exemple, ce personnage étrangement inquiétant de la superstition romane qu'Albert Schaeffer dans *Joseph Montfort*, a transformé, avec une intuition poétique et une profonde intelligence psychanalytique, en une figure sympathique. Mais ces forces secrètes nous ramènent de nouveau à l'animisme. C'est le pressentiment de ces forces mystérieuses qui fait paraître Méphisto si étrangement inquiétant à la pieuse Marguerite :

(1) Comparez : Le tabou et l'ambivalence des sentiments, dans *Totem et Tabou.*

Elle pressent que je dois être un génie
ou peut-être bien même le Diable (1).

L'impression étrangement inquiétante que font l'épilepsie, la folie, a la même origine. Le profane y voit la manifestation de forces qu'il ne soupçonnait pas chez son prochain, mais dont il peut pressentir obscurément l'existence dans les recoins les plus reculés de sa propre personnalité. Le moyen âge, avec beaucoup de logique, et presque correctement du point de vue psychologique, avait attribué à l'influence de démons toutes ces manifestations morbides. Je ne serai pas non plus étonné d'apprendre que la psychanalyse, qui s'occupe de découvrir ces forces secrètes, ne soit devenue elle-même, de par cela, étrangement inquiétante aux yeux de bien des gens. Dans un cas où j'avais réussi, quoique pas très rapidement, à guérir une jeune fille malade depuis de longues années, je l'ai entendu dire à la mère de la jeune fille depuis longtemps guérie.

Des membres épars, une tête coupée, une main détachée du bras, comme dans un conte de Hauff, des pieds qui dansent tout seuls comme dans le livre de A. Schaeffer cité plus haut, voilà ce qui, en soi, a quelque chose de tout particulièrement étrangement inquiétant, surtout quand il leur est attribué, ainsi que dans ce dernier exemple, une activité indépendante. C'est, nous le savons déjà, de la relation au complexe de castration que provient cette impression particulière. Bien des gens décerneraient la couronne de l'inquiétante étrangeté à l'idée d'être enterrés vivants en état de léthargie. La psychanalyse nous l'a pourtant appris : cet effrayant fantasme n'est que la

(1) *Sie ahnt, dass ich ganz sicher ein Genie*
Vielleicht sogar der Teufel bin

transformation d'un autre qui n'avait à l'origine rien d'effrayant, mais était au contraire accompagné d'une certaine volupté, à savoir le fantasme de la vie dans le corps maternel.

*
* *

Bien qu'elle soit à la rigueur incluse dans nos précédentes allégations sur l'animisme et les méthodes périmées de travail de l'appareil psychique, nous ferons ici une observation générale qui nous semble mériter d'être mise en valeur : c'est que l'inquiétante étrangeté surgit souvent et aisément chaque fois où les limites entre imagination et réalité s'effacent, où ce que nous avions tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel, où un symbole prend l'importance et la force de ce qui était symbolisé et ainsi de suite. Là-dessus repose en grande partie l'impression inquiétante qui s'attache aux pratiques de magie. Ce qu'elles comportent d'infantile et qui domine aussi la vie psychique du névrosé, c'est l'exagération de la réalité psychique par rapport à la réalité matérielle, trait qui se rattache à la toute-puissance des pensées. Pendant le blocus de la guerre mondiale, un numéro du magazine anglais *Strand* me tomba entre les mains, dans lequel, parmi d'autres élucubrations assez peu intéressantes, je pus lire l'histoire d'un jeune couple qui s'installe dans un appartement meublé où se trouve une table de forme étrange avec des crocodiles en bois sculpté. Vers le soir, une insupportable et caractéristique puanteur se répand dans l'appartement, on trébuche dans l'obscurité sur quelque chose, on croit voir glisser quelque chose d'indéfinissable dans l'escalier, bref, on devine qu'à cause de la présence de cette table, des crocodiles fantômes hantent la maison, ou bien que,

dans l'obscurité, les monstres de bois sculpté prennent vie ou que quelque chose d'analogue a lieu. L'histoire était assez sotte, mais l'impression d'inquiétante étrangeté qu'elle produisait était de premier ordre.

Pour clore cette série, encore bien incomplète, d'exemples, nous mentionnerons une observation que la clinique psychanalytique nous a permis de faire et qui, si elle ne repose pas sur quelque coïncidence fortuite, nous apporte la confirmation la plus belle de notre conception de l'inquiétante étrangeté. Il arrive souvent que des hommes névrosés déclarent que les organes génitaux féminins représentent pour eux quelque chose d'étrangement inquiétant. Cet étrangement inquiétant est cependant l'orée de l'antique patrie des enfants des hommes, de l'endroit où chacun a dû séjourner en son temps d'abord. On le dit parfois en plaisantant : *Liebe ist Heimweh* (l'amour est le mal du pays), et quand quelqu'un rêve d'une localité ou d'un paysage et pense en rêve : Je connais cela, j'ai déjà été ici — l'interprétation est autorisée à remplacer ce lieu par les organes génitaux ou le corps maternels. Ainsi, dans ce cas encore, l' « Unheimliche » est ce qui autrefois était « heimisch », de tous temps familier. Mais le préfixe « *un* » placé devant ce mot est la marque du refoulement.

III

Au cours de la lecture des pages précédentes, des doutes ont déjà dû s'élever chez le lecteur sur la validité de notre conception. Il serait temps de les embrasser d'un coup d'œil d'ensemble et de les exprimer.

Peut-être est-il vrai que l' « Unheimliche » est le

« Heimliche-Heimische », c'est-à-dire l' « intime de la maison », après que celui-ci a subi le refoulement et en a fait retour, et que tout ce qui est « unheimlich » remplit cette condition. Mais l'énigme de l'inquiétante étrangeté ne semble pas être par là résolue. De toute évidence, notre proposition ne supporte pas le renversement. N'est pas nécessairement étrangement inquiétant tout ce qui rappelle des désirs refoulés et des modes de penser réprimés propres aux temps primitifs de l'individu ou des peuples.

Aussi ne voudrions-nous pas passer sous silence ce fait : on peut, à chacun des exemples qui devrait démontrer notre proposition, opposer un cas analogue qui le contredit. Par exemple, la main coupée, dans le conte de Hauff : « Histoire de la main coupée », fait certes une impression étrangement inquiétante, que nous avons rapportée au complexe de castration. Mais, dans l'histoire du trésor de Rhampsenit, dans Hérodote, le maître voleur que la princesse veut retenir par la main lui tend la main coupée de son frère à lui, et je crois que d'autres jugeront, comme moi, que ce trait ne fait aucune impression d'inquiétante étrangeté, etc...

La rapide réalisation des désirs, dans *Der Ring des Polycrates* (L'anneau de Polycrate), produit sur nous un effet tout aussi étrangement inquiétant que sur le roi d'Égypte lui-même. Pourtant, dans nos contes populaires, il y a des masses de souhaits aussitôt accomplis que formés, et toute inquiétante étrangeté est exclue de la chose. Dans le conte des « Trois Souhaits », la femme se laisse aller, séduite par la bonne odeur d'une saucisse qu'on fait cuire, à dire qu'elle voudrait bien en avoir une pareille. Aussitôt, en voilà une sur l'assiette. Plein de colère contre l'indiscrète, l'homme souhaite que la saucisse lui pende au nez. La voilà,

qui, aussitôt, lui pendille au nez. Tout cela est très impressionnant, mais dénué de toute inquiétante étrangeté. Le conte se place d'emblée ouvertement sur le terrain de l'animisme, de la toute-puissance des pensées et des désirs et, du reste, je ne saurais citer un seul vrai conte de fées où se passe quelque chose d'étrangement inquiétant. Nous avons vu que cette impression est produite au plus haut degré par des objets, images ou poupées inanimées qui prennent vie, mais, dans Andersen, la vaisselle, les meubles, le soldat de plomb vivent et rien n'est peut-être plus loin de faire une impression d'inquiétante étrangeté. De même on aura peine à trouver étrangement inquiétant le fait que la belle statue de Pygmalion s'anime.

Nous avons appris à considérer comme étrangement inquiétant la léthargie et le retour des morts à la vie. Ce sont choses pourtant très fréquentes dans les contes de fées et qui oserait dire qu'il soit étrangement inquiétant, de voir, par exemple, Blancheneige dans son cercueil rouvrir les yeux ? De même dans les histoires miraculeuses, par exemple du Nouveau Testament, la résurrection des morts évoque des sentiments qui n'ont rien à voir avec l'inquiétante étrangeté. Le retour involontaire de l'identique, qui nous a fourni des effets si manifestes de ce sentiment, préside cependant à toute une série d'autres cas faisant un effet très différent. Nous en avons déjà rencontré un de ce genre, où la répétition sert à provoquer le sentiment du comique, et nous pourrions accumuler quantité d'exemples de ce genre. D'autres fois, la répétition sert à renforcer, etc... enfin : d'où provient l'inquiétante étrangeté qui émane du silence, de la solitude, de l'obscurité ? Ces facteurs ne font-ils pas voir le rôle du danger dans la genèse de l'inquiétante étrangeté, bien que ce soit dans les mêmes conditions que

nous voyions les enfants manifester le plus souvent de l'angoisse simple ? Et pouvons-nous vraiment tout à fait négliger le facteur de l'incertitude intellectuelle après avoir admis son importance dans ce qu'il y a d'étrangement inquiétant dans la mort ?

Nous voici prêts à admettre que, pour faire éclore le sentiment de l'inquiétante étrangeté, d'autres conditions encore que celles mentionnées plus haut sont nécessaires. On pourrait, à la rigueur, dire qu'avec ce que nous avons déjà établi, l'intérêt que porte la psychanalyse au problème de l'inquiétante étrangeté est épuisé, et que ce qui en reste requiert probablement d'être étudié du point de vue de l'esthétique. Mais nous ouvririons ainsi la porte au doute : nous pourrions douter de la valeur même de nos vues relativement au fait que l' « Unheimliche » provient du « Heimische » (de l'intime) refoulé.

Une observation pourra nous amener à résoudre ces incertitudes. Presque tous les exemples qui sont en contradiction avec ce que nous nous attendions à trouver sont empruntés au domaine de la fiction, de la poésie. Ainsi, nous en voilà avertis : il y a peut-être une différence à établir entre l'inquiétante étrangeté qu'on rencontre dans la vie et celle qu'on s'imagine simplement, ou qu'on trouve dans les livres.

Ce qui est étrangement inquiétant dans la vie dépend de conditions beaucoup plus simples, mais ne comprend que des cas bien moins nombreux. Je crois que cette inquiétante étrangeté-là se plie sans exception à nos tentatives de solution et que chaque fois elle se laisse ramener au refoulé de choses autrefois familières. Cependant, là encore, il y a lieu d'établir une distinction importante et d'une grande signification psychologique que des exemples appropriés pourront mieux nous faire saisir.

Prenons l'inquiétante étrangeté qui émane de la toute-puissance des pensées, de la prompte réalisation des souhaits, des forces néfastes occultes ou du retour des morts. On ne peut méconnaître la condition de laquelle dépend ici ce sentiment. Nous-mêmes, — j'entends nos ancêtres primitifs, — nous avons jadis cru réelles ces éventualités, nous étions convaincus de la réalité de ces choses. Nous n'y croyons plus aujourd'hui, nous avons « surmonté » ces façons de penser, mais nous ne nous sentons pas absolument sûrs de nos convictions nouvelles, les anciennes survivent en nous et sont à l'affût d'une confirmation. Alors, dès qu'arrive dans notre vie quelque chose qui semble apporter une confirmation à ces vieilles convictions abandonnées, le sentiment de l'inquiétante étrangeté nous envahit et c'est comme si nous nous disions : serait-il donc possible qu'on puisse faire mourir quelqu'un par la simple force d'un souhait, que les morts continuent à vivre et qu'ils réapparaissent aux lieux où ils ont vécu, et ainsi de suite ? Mais pour celui qui, au contraire, se trouve avoir absolument et définitivement abandonné ces convictions animistes, ce genre d'inquiétante étrangeté n'existe plus. La plus extraordinaire coïncidence entre un souhait et sa réalisation, la répétition la plus énigmatique d'événements analogues en un même endroit ou à la même date, les plus trompeuses perceptions visuelles et les bruits les plus suspects ne l'abuseront pas, n'éveilleront pas en lui une peur que l'on puisse qualifier d'étrangement inquiétante. Ainsi il s'agit simplement ici d'un cas d'épreuve de la réalité, d'une question de réalité matérielle (1).

(1) Comme l'inquiétante étrangeté qui touche au double est de cette famille, il est intéressant de nous rendre compte de l'effet que produit sur nous l'apparition non voulue et imprévue de notre propre personne. E. Mach raconte deux

Tout autrement en est-il de l'inquiétante étrangeté qui émane de complexes infantiles refoulés, du complexe de castration, du fantasme du corps maternel, etc. à la différence près que les événements réels susceptibles d'éveiller ce genre d'inquiétante étrangeté ne sauraient être nombreux. L'inquiétante étrangeté dans la vie réelle appartient le plus souvent au groupe précédent, mais du point de vue de la théorie, la distinction entre les deux groupes est des plus importantes. Dans l'inquiétante étrangeté due aux complexes infantiles, la question de la réalité matérielle n'entre pas du tout en jeu, c'est la réalité psychique qui en tient lieu. Il s'agit ici du refoulement effectif d'un contenu psychique et du retour de ce refoulé, non de l'abolition de la *croyance en la réalité* de ce contenu psychique lui-même. On pourrait dire que dans l'un des cas un

semblables observations dans *Analyse der Empfindungen*, (Analyse des sensations), 1900, p. 3. La première fois il ne fut pas peu effrayé en reconnaissant dans la figure qu'il venait d'apercevoir son propre visage ; une autre fois, il porta un jugement très défavorable sur le soi-disant étranger qui montait dans son omnibus. « Quel est le misérable instituteur qui monte là ! » Je puis raconter une aventure analogue arrivée à moi-même. J'étais assis seul dans un compartiment de wagons-lits lorsque, à la suite d'un violent cahot de la marche, la porte qui menait au cabinet de toilette voisin s'ouvrit et un homme d'un certain âge, en robe de chambre et casquette de voyage, entra chez moi. Je supposai qu'il s'était trompé de direction en sortant des cabinets qui se trouvaient entre les deux compartiments et qu'il était entré dans le mien par erreur. Je me précipitai pour le renseigner, mais je m'aperçus, tout interdit, que l'intrus n'était autre que ma propre image reflétée dans la glace de la porte de communication. Et je me rappelle encore que cette apparition m'avait profondément déplu. Au lieu de nous effrayer de notre double, nous ne l'avions tout simplement, — Mach et moi, — tous les deux, pas reconnu. Qui sait si le déplaisir éprouvé n'était tout de même pas un reste de cette réaction archaïque qui ressent le double comme étant étrangement inquiétant ?

certain contenu de représentations est refoulé, dans l'autre la croyance en sa réalité (matérielle). Mais cette dernière manière de s'exprimer étend probablement au delà de ses limites légitimes l'emploi du terme de « refoulement ». Il serait plus correct de tenir compte ici d'une différence psychologique sensible et de qualifier la condition dans laquelle se trouvent les convictions animistes de l'homme civilisé, d'état plus ou moins « *surmonté* ». Nous nous résumerions alors ainsi : l'inquiétante étrangeté prend naissance dans la vie réelle lorsque des complexes infantiles *refoulés* sont ranimés par quelque impression extérieure, ou bien lorsque de primitives convictions *surmontées* semblent de nouveau être confirmées. Enfin, il ne faut pas, par prédilection pour les solutions faciles et les exposés clairs, se refuser à reconnaître que les deux sortes d'inquiétante étrangeté que nous distinguons ici ne peuvent pas toujours se séparer nettement dans la vie réelle. Quand on considère que les convictions primitives se rattachent profondément aux complexes infantiles et y prennent, à proprement parler, racine, on ne s'étonnera pas beaucoup de voir leurs limites se confondre.

Ce qui est étrangement inquiétant dans la fiction, l'imagination, la poésie, mérite, de fait, un examen à part. L'inquiétante étrangeté dans la fiction est avant tout beaucoup plus pleine et riche que cette même étrangeté dans la vie réelle ; elle englobe complètement celle-ci et comprend de plus autre chose encore qui ne se présente pas dans les conditions de la vie. Le contraste entre ce qui est refoulé et ce qui est « surmonté » ne peut pas être transposé à l'inquiétante étrangeté dans la fiction sans une importante mise au point, car le domaine de l'imagination implique, pour être mis en valeur, que ce qu'il contient

soit dispensé de l'épreuve de la réalité. Le résultat, qui tourne au paradoxe, en est donc, *que dans la fiction bien des choses ne sont pas étrangement inquiétantes qui le seraient si elles se passaient dans la vie, et que, dans la fiction, il existe bien des moyens de provoquer des effets d'inquiétante étrangeté qui, dans la vie, n'existent pas.*

L'auteur, qui dispose de nombreuses libertés, possède aussi celle de choisir à son gré le théâtre de son action, que celui-ci appartienne à la réalité familière ou s'en écarte d'une manière quelconque. Nous le suivons dans tous les cas. Le monde des contes de fées, par exemple, a, dès l'abord, abandonné le terrain de la réalité et s'est rallié ouvertement aux convictions animistes. Réalisation des souhaits, forces occultes, toute-puissance des pensées, animation de l'inanimé, autant d'effets courants dans les contes et qui ne peuvent y donner l'impression de l'inquiétante étrangeté. Car, pour que naisse ce sentiment, il est nécessaire, comme nous l'avons vu, qu'il y ait débat, afin de juger si l' « incroyable » qui fut surmonté ne pourrait pas, malgré tout, être réel ; or, cette question a été écartée dès l'abord par les conventions qui président au monde où évoluent les contes. De cette manière le conte, qui nous a fourni la plupart des exemples qui sont en contradiction avec notre théorie de l'inquiétante étrangeté, réalise le cas, d'abord mentionné, dans lequel, au domaine de la fiction, bien des choses ne sont pas étrangement inquiétantes, qui le seraient dans la vie réelle. De plus, d'autres facteurs concourent à ce fait, facteurs, qui, plus tard, seront rapidement effleurés.

L'auteur peut aussi s'être créé un monde qui, moins fantastique que celui des contes, s'écarte pourtant du monde réel par le fait qu'il admet des êtres surnaturels,

démons ou esprits des défunts. Tout ce qui pourrait sembler étrangement inquiétant dans ces apparitions disparaît alors dans la mesure où s'étend le domaine des conventions présidant à cette réalité poétique. Les âmes de l'Enfer de Dante ou les apparitions dans *Hamlet*, *Macbeth* ou *Jules César* de Shakespeare peuvent être effrayantes et lugubres au possible, mais elles sont, au fond, aussi dénuées d'inquiétante étrangeté que, par exemple, l'univers serein des dieux d'Homère. Nous adaptons notre jugement aux conditions de cette réalité fictive du poète et nous considérons alors les âmes, les esprits et les revenants comme s'ils avaient une existence réelle ainsi que nous-mêmes dans la réalité matérielle. C'est là encore un cas où le sentiment de l'inquiétante étrangeté nous est épargné.

Tout autrement en est-il quand l'auteur semble s'en tenir au terrain de la réalité courante. Il assume alors toutes les conditions qui importent pour faire naître dans la vie réelle le sentiment de l'inquiétante étrangeté, et tout ce qui agit de façon étrangement inquiétante dans la vie produit alors le même effet dans la fiction. Mais, dans ce cas, l'auteur a la possibilité de renforcer, de multiplier encore l'effet d'inquiétante étrangeté bien au delà du degré possible dans la vie réelle en faisant surgir des incidents qui, dans la réalité, ne pourraient pas arriver, ou n'arriver que très rarement. Il fait pour ainsi dire se trahir en nous notre superstition soi-disant réprimée, il nous trompe en nous promettant la vulgaire réalité et en en sortant cependant. Nous réagissons à ses fictions comme nous le ferions à des événements nous concernant ; quand nous remarquons la mystification il est trop tard, l'auteur a déjà atteint son but, mais je soutiens, moi, qu'il n'a pas obtenu un effet pur. Il nous reste un sentiment d'insatisfaction, une sorte de rancune qu'on ait voulu

nous mystifier, ainsi que je l'ai éprouvé très nettement après la lecture du récit de Schnitzler, *Die Weissagung* (la Prophétie), et d'autres productions du même ordre recourant au miraculeux. L'écrivain dispose encore d'un autre moyen pour se dérober à notre révolte et améliorer du même coup les conditions lui permettant d'atteindre son but. Ce moyen consiste à ne pas nous laisser deviner pendant un temps assez long quelles conventions président à l'univers qu'il a adopté, ou bien d'éviter, avec art et astuce, jusqu'à la fin, de nous en donner une explication décisive. Somme toute, le cas énoncé tout à l'heure se réalise, et l'on voit que la fiction peut créer de nouvelles formes du sentiment de l'inquiétante étrangeté qui n'existent pas dans la vie réelle.

Toutes ces variations ne se rapportent vraiment qu'au sentiment d'inquiétante étrangeté provenant de ce qui est « surmonté ». L'inquiétante étrangeté émanée des complexes refoulés est plus résistante, elle reste dans la fiction (à une condition près) tout aussi étrangement inquiétante que dans la vie. L'autre cas de l'inquiétante étrangeté, celle émanant du « surmonté », présente ce caractère et dans la réalité et dans la fiction qui s'élève sur le terrain de la réalité matérielle, mais il peut le perdre dans les réalités fictives créées par l'écrivain.

Les libertés de l'auteur et, à leur suite, les privilèges de la fiction pour évoquer et inhiber le sentiment de l'inquiétante étrangeté ne sauraient évidemment être épuisés par les précédentes remarques. Envers ce qui nous arrive dans la vie, nous nous comportons en général tous avec une passivité égale et restons soumis à l'influence des faits. Mais nous sommes dociles à l'appel du poète ; par la disposition dans laquelle il nous met, par les expectatives qu'il éveille en nous,

il peut détourner nos sentiments d'un effet pour les orienter vers un autre, il peut souvent d'une même matière tirer de très différents effets. Tout cela est connu depuis longtemps et a probablement été jugé à sa valeur par les esthéticiens de profession. Nous avons été entraînés sans le vouloir par nos recherches sur ce domaine, ceci en cherchant à élucider la contradiction que constituent à notre dérivation de l'inquiétante étrangeté certains exemples cités plus haut. Aussi, allons-nous reprendre quelques-uns de ceux-ci.

Tout à l'heure nous nous demandions pourquoi la main coupée du Trésor de Rhampsenit ne faisait pas la même impression d'inquiétante étrangeté que celle de l'histoire de la main coupée de Hauff. Cette question nous semble maintenant avoir plus de portée, car nous avons constaté la plus grande résistance de l'inquiétante étrangeté émanée des complexes refoulés. Cependant la réponse est facile à donner : dans cette histoire nous ne vibrons pas aux émotions de la princesse, mais à la ruse supérieure du maître voleur. Le sentiment d'inquiétante étrangeté n'a probablement pas été épargné à la princesse, nous trouvons même vraisemblable qu'elle se soit évanouie, mais nous n'éprouvons rien de réellement inquiétant et étrange, car nous ne nous mettons pas à sa place, à elle, mais à celle du maître voleur.

Sous un autre signe, l'impression d'inquiétante étrangeté nous est épargnée dans la farce de Nestroy. *Der Zerrissene* (Le déchiré), lorsque le fugitif, qui se croit un meurtrier, voit, en soulevant le couvercle de chacune des trappes, surgir à chaque fois le soi-disant fantôme de l'assassiné et s'écrie, désespéré : « Pourtant, je n'en ai tué qu'un seul ! » Quel sens a ici cette atroce multiplication ? Nous savons quelles sont les conditions préliminaires de la scène et nous ne partageons pas

l'erreur du « déchiré » ; voilà pourquoi ce qui, pour lui, doit être étrangement inquiétant, ne produit sur nous qu'un effet irrésistiblement comique. Et même un véritable spectre, comme celui du conte de O. Wilde, *Le fantôme de Canterville*, perd tous droits à inspirer la moindre terreur, du moment que l'écrivain se permet la plaisanterie de le laisser tourner en ridicule et berner. L'effet affectif peut être indépendant à ce point du choix de la matière au domaine de la fiction. Quant au monde des contes de fées, les sentiments d'angoisse, partant les sentiments d'inquiétante étrangeté, ne doivent pas y être éveillés. Nous le comprenons, et c'est pourquoi nous détournons les yeux de tout ce qui pourrait provoquer un effet semblable.

De la solitude, du silence, de l'obscurité, nous ne pouvons rien dire, si ce n'est que ce sont là vraiment les éléments auxquels se rattache l'angoisse infantile qui jamais ne disparaît tout entière chez la plupart des hommes, De ce problème, l'investigation psychanalytique s'est occupée ailleurs.

UNE NÉVROSE DÉMONIAQUE AU XVIIe SIÈCLE (1)

Nous avons vu, en étudiant les névroses de l'enfance, qu'on y découvre à l'œil nu bien des choses qui, plus tard, ne se révéleront plus qu'à une investigation approfondie. Nous pouvons nous attendre à faire une constatation analogue au sujet des maladies névrotiques des siècles passés, à condition d'être prêts à les reconnaître sous d'autres noms que nos névroses actuelles. Ne nous étonnons pas si les névroses de ces temps lointains se présentent sous un vêtement démonologique, tandis que celles de notre temps actuel, si peu psychologique, assument, déguisées en maladies organiques, une allure hypochondriaque. Plusieurs auteurs, Charcot en tête, ont, ainsi que l'on sait, discerné les manifestations de l'hystérie dans les représentations, que l'art nous a transmises, de possession démoniaque et d'extase ; il n'eût pas été difficile de découvrir, dans l'histoire de ces malades, le contenu de la névrose, pour peu qu'on y eût alors prêté plus d'attention.

La théorie démonologique de ces sombres temps

(1) A paru d'abord dans *Imago*, tome IX (1923), fasc. 1 : Psychologie religieuse.

avait raison contre toutes les interprétations somatiques de la période des « sciences exactes ». Les possessions répondent à nos névroses, que nous expliquons en faisant de nouveau appel à des forces psychiques. Pour nous, les démons sont des désirs mauvais, réprouvés, découlant d'impulsions repoussées, refoulées. Nous écartons simplement la projection, que le moyen âge avait faite, de ces créations psychiques dans le monde extérieur ; nous les laissons naître dans la vie intérieure des malades où elles résident.

I

L'histoire du peintre Christophe Haitzmann

Je dois à l'aimable intervention du Dr R. Payer-Thurn, conseiller aulique (*Hofrat*), directeur de la Bibliothèque autrefois impériale et royale des Fidéicommis à Vienne, d'avoir pu prendre connaissance d'une de ces névroses démonologiques au XVIIe siècle. Payer-Thurn avait découvert dans la Bibliothèque un manuscrit provenant du pèlerinage de Mariazell, dans lequel se trouve rapportée en détail une miraculeuse délivrance d'un pacte avec le diable, accomplie par la grâce de la Sainte Vierge Marie. Son intérêt fut éveillé par le rapport qu'avait ce sujet avec la légende de Faust, ce qui l'engagea à exposer et travailler ce sujet à fond. Mais lorsqu'il découvrit que la personne dont le salut y est décrit souffrait de crises convulsives et de visions, il s'adressa à moi pour avoir un avis médical sur le cas. Nous sommes convenus de publier indépendamment et séparément nos travaux. Je lui exprime mes remerciements pour l'idée qu'il m'a donnée de ce travail, ainsi que pour

l'aide qu'il m'a prêtée maintes fois dans l'étude du manuscrit.

Cette histoire démonologique d'un malade nous apporte vraiment un précieux fonds qui, sans beaucoup d'interprétation, s'offre en pleine clarté, de même que tel filon de mine à découvert livre en métal vierge ce qu'ailleurs on ne retire que péniblement du minerai par la fusion.

Le manuscrit, dont j'ai devant moi une copie exacte, se divise en deux parties absolument différentes : une relation rédigée en latin par l'écrivain ou compilateur monacal et un fragment du journal du patient écrit en allemand. La première partie contient l'avant-propos et la guérison miraculeuse proprement dite ; la deuxième n'a pas pu avoir d'importance pour les gens d'Église, elle n'en est que plus précieuse pour nous. Elle contribue beaucoup à fortifier notre jugement encore hésitant sur ce cas de maladie, et nous sommes bien fondés à remercier ces religieux d'avoir conservé ce document, bien qu'il n'ait pu servir en rien leurs tendances, mais soit plutôt allé à l'encontre d'elles.

Avant de pénétrer plus avant dans l'étude de la petite brochure manuscrite intitulée : « *Trophaeum Mariano-Cellense* », je dois raconter une partie de son contenu que j'emprunte à l'avant-propos.

Le 5 septembre 1677, le peintre bavarois Christophe Haitzmann fut amené avec une lettre d'introduction du curé de Pottenbrunn (Basse-Autriche) à Mariazell, tout près de là (1). Il avait séjourné plusieurs mois à Pottenbrunn, y exerçant son art, avait

(1) L'âge du peintre n'a été indiqué nulle part. On peut supposer, d'après le contexte, que c'était un homme de 30 à 40 ans, probablement plus près de la limite inférieure. Il mourut, comme on le verra, en 1700.

été saisi là-bas, le 29 août, dans l'église, de terribles convulsions et, lorsque les jours suivants celles-ci se renouvelèrent, le *Praefectus Dominici Pottenbrunnensis*, l'ayant examiné, lui avait demandé ce qui le tourmentait, si peut-être il s'était laissé engager en un commerce défendu avec l'Esprit Malin (1). Là-dessus il avoua qu'en effet, il y avait neuf ans, à une époque de découragement relatif à son art et d'incertitude touchant sa propre subsistance, il avait cédé aux sollicitations du Diable, qui était venu neuf fois le tenter, et s'était engagé par écrit à lui appartenir corps et âme à l'expiration de ce temps. Cette échéance approchait : c'était le 24 du mois courant (2). Le malheureux se repentait et était persuadé que seule la grâce de la Mère de Dieu, de la Vierge de Mariazell, pourrait le sauver en forçant le Malin à lui rendre le pacte écrit par lui avec du sang. C'est pourquoi on se permettait de recommander à la bienveillance des bons pères de Mariazell *miserum hunc hominem omni auxilio destitutum.*

Voilà ce que dit le curé de Pottenbrunn, Leopoldus Braun, le 1er septembre 1677.

Je puis maintenant poursuivre l'analyse du manuscrit. Il se compose ainsi de trois parties :

1° D'un titre en couleur qui représente la scène du pacte et celle de la délivrance dans la chapelle de Mariazell ; sur la feuille suivante se trouvent, coloriés aussi, huit dessins des apparitions ultérieures du Diable avec de courtes notices en langue allemande. Ces images ne sont pas des originaux, mais des copies — de fidèles copies ainsi qu'il est solennellement assuré

(1) Nous ne faisons qu'effleurer ici la possibilité que ces questions aient donné l'idée, « suggéré » au patient le fantasme de son pacte avec le Diable.

(2) *Quorum et finis 24 mensis hujus futurus appropinquat.*

— d'après les peintures primitives de Chr. Haitzmann ;

2° Du *Trophaeum Mariano-Cellense* proprement dit (en latin), ouvrage d'un compilateur religieux qui, à la fin, signe P. A. E. et qui ajoute à ces lettres quatre lignes de vers contenant sa biographie. La conclusion comporte une attestation de l'abbé Kilian de Saint-Lambert, du 12 septembre 1729, lequel, d'une écriture différente de celle du compilateur, confirme la parfaite concordance du manuscrit et des images avec les originaux conservés dans les archives. On ne dit pas en quelle année le *Trophaeum* fut composé. Nous sommes libres d'admettre qu'il le fut l'année même où l'abbé Kilian donna l'attestation, c'est-à-dire en 1729, ou bien, comme la dernière date mentionnée dans le texte est 1714, de situer le travail du compilateur à une époque quelconque entre 1714 et 1729. Le miracle qui devait être préservé de l'oubli par cet écrit eut lieu en 1677, donc 37 à 52 années auparavant ;

3° Du journal du peintre rédigé en allemand, qui s'étend du moment de sa délivrance dans la chapelle jusqu'au 13 janvier de l'année suivante (1678). Il est intercalé dans le texte du *Trophaeum* peu avant la fin de celui-ci.

Deux écrits forment le fond du *Trophaeum* proprement dit : la lettre d'introduction, déjà mentionnée, du curé Léopold Braun de Pottenbrunn du 1er septembre 1677, et la relation de l'abbé Franciscus de Mariazell et Saint-Lambert, qui décrit la guérison miraculeuse, le 12 septembre 1677, datée par conséquent de peu de jours plus tard. Le rédacteur ou compilateur P. A. E. nous offre une introduction qui fond en quelque sorte les deux documents ; il y ajoute ensuite quelques paragraphes de liaison de peu d'importance, et, à la fin, une relation des aventures pos-

térieures du peintre, d'après des informations recueillies en 1714 (1).

Les antécédents du peintre se trouvent ainsi relatés trois fois dans le *Trophaeum.*

1. Dans la lettre d'envoi du curé de Pottenbrunn.
2. Dans le rapport solennel de l'abbé Franciscus.
3. Dans l'introduction du rédacteur.

Il ressort de la comparaison de ces trois sources certains désaccords qu'il ne sera pas inutile de rechercher.

Je peux poursuivre à présent l'histoire du peintre. Après qu'il eut longtemps fait pénitence et prié à Mariazell, il obtint, le 8 septembre, fête de la Nativité de la Vierge, vers l'heure de minuit, du Diable, apparu dans la chapelle sainte sous la forme d'un dragon ailé, la restitution du pacte écrit avec du sang. Nous apprendrons plus tard, à notre grande surprise, que, dans l'histoire du peintre Chr. Haitzmann, il y a deux pactes avec le Diable : un premier, écrit à l'encre noire, et un autre, écrit avec du sang. Dans la scène de conjuration susmentionnée, il est question, ainsi que du reste le fait voir l'image du titre, du pacte écrit en lettres de sang, donc du pacte écrit en dernier.

Ici pourrait surgir en nous, sur la foi à accorder aux pieux rapporteurs, un doute nous avertissant de ne pas prodiguer notre peine sur un produit de la superstition monacale. Il est relaté que plusieurs ecclésiastiques, dont les noms sont donnés, ont prêté assistance tout le temps à l'exorcisé et qu'ils étaient aussi présents lors de l'apparition du Diable dans la chapelle. Si l'on devait prétendre qu'eux aussi ont vu le dragon diabolique lorsqu'il tendit au peintre le billet écrit en rouge (*Schedam sibi porrigentem conspexisset*),

(1) Ceci confirmerait que le *Trophaeum* fut aussi rédigé en 1714.

nous nous trouverions devant plusieurs hypothèses désagréables, dont celle d'une hallucination collective serait encore la moins gênante. Toutefois, le texte même de l'attestation dressée par l'abbé Franciscus met fin à ce doute. Il n'y est nullement soutenu que les prêtres assistants aient aussi aperçu le Diable, il y est honnêtement et simplement dit que le peintre s'arracha subitement des mains des prêtres qui le tenaient pour se précipiter vers le coin de la chapelle où il vit l'apparition et qu'ensuite il revint le billet à la main (1).

Le miracle était grand, le triomphe de la Sainte Mère de Dieu sur Satan indubitable, mais la guérison ne fut malheureusement pas durable. Qu'il soit bien mis en évidence, une fois encore, à l'honneur des prêtres, qu'ils n'ont pas passé ce fait sous silence. Le peintre quitta Mariazell peu de temps après, en très bon état et se rendit à Vienne où il demeura chez une sœur mariée. C'est là que se produisirent, le 11 octobre, de nouvelles crises, la plupart très graves, dont le journal rend compte jusqu'au 13 janvier. C'étaient des visions, des absences, pendant lesquelles le malade éprouvait et voyait les choses les plus diverses, des états convulsifs accompagnés des sensations les plus douloureuses, une fois un état de paralysie des jambes et ainsi de suite. Cette fois pourtant, ce n'était pas le Diable qui le visitait, c'étaient de saints personnages, le Christ, la Sainte Vierge elle-même. Chose étrange, il ne souffrait pas moins sous l'influence de ces saintes apparitions, et de par les punitions qu'elles lui infligeaient, qu'autrefois dans ses rapports avec le Diable. Dans son journal, il embrasse même ces nouveaux événements

(1) *...ipsumque Daemonem ad Aram Sac. Cellae per fenestrellam in cornu Epistolae Schedam sibi porrigentem conspexisset eo advolans e Religiosorum manibus, qui eum tenebant, ipsam Schedam ad manum obtinuit,..*

sous la rubrique d'apparitions du Diable et il se plaignit de « *maligni Spiritus manifestationes* » lorsqu'il retourna en mai 1678 à Mariazell.

Il donna aux religieux, comme motif de son retour, le fait qu'il avait encore à réclamer au Diable un autre pacte écrit précédemment à l'encre (1). Cette fois encore la Sainte Vierge et les pieux pères obtinrent pour lui que sa prière fût exaucée. Mais la relation passe sous silence de quelle façon cela eut lieu. Elle ne dit qu'en peu de mots : « *qua iuxta votum reddita* ». De nouveau il pria et obtint que le billet lui fût rendu. Se sentant alors tout dégagé, il entra dans l'Ordre des Frères de la Miséricorde.

Il faut de nouveau reconnaître que le caractère évidemment tendancieux de son travail n'a pourtant pas induit le compilateur à dévier de la véracité qu'on est en droit d'exiger de la relation d'une histoire de malade. Car il ne cache pas ce qu'a donné, après le décès du peintre, l'enquête faite auprès des autorités du couvent des Frères de la Miséricorde en 1714. Le R. P. Provincial rapporte que le frère Chrysostomus a encore été en butte à plusieurs reprises aux assauts de l'Esprit Malin qui voulait l'entraîner à faire un nouveau pacte, cela seulement, il est vrai, quand « il avait bu de vin un peu trop » (2), mais qu'avec la grâce de Dieu il avait toujours été possible de repousser le Diable. Le frère Chrysostomus est ensuite mort « doucement et plein de consolations » (3) de la fièvre hectique, en l'an 1700, au couvent de l'Ordre, à Neustatt sur la Moldava.

(1) Celui-ci, dressé au mois de septembre 1668, aurait, neuf ans et demi plus tard, c'est-à-dire en mai 1678, dépassé depuis longtemps la date de son échéance.

(2) « *Wenn er etwas mehrers von Wein getrunken.* »

(3) « *Sanft und trostreich.* »

II

Le motif du pacte avec le diable

Si nous regardons l'histoire de ce pacte diabolique comme étant celle d'une maladie névrotique, le problème de la motivation du pacte, qui est d'ailleurs en relation intime avec celui de la causation de la maladie, sera ce qui nous intéressera d'abord. Pourquoi se livre-t-on au Diable ? Il est vrai que le Dr Faust demande avec mépris : Que peux-tu bien donner, pauvre diable que tu es ? Mais il n'a pas raison : le Diable possède, à offrir contre la rançon d'une âme immortelle, toutes sortes de choses que les hommes estiment fort haut : richesse, sécurité dans le danger, puissance sur les hommes et sur les forces de la Nature, même arts magiques, mais, avant toute chose, de la jouissance, la jouissance de belles femmes (1). Quel peut alors avoir été pour Christophe Haitzmann le motif de son pacte ?

Par extraordinaire, ce n'est aucun de ces désirs si naturels. Pour écarter toute hésitation, il suffit d'examiner les courtes notices dont le peintre accompagne les apparitions du Diable qu'il a peintes. Par exemple voici ce que dit la note de la troisième vision :

« *C'est pour la troisième fois qu'il m'est apparu au*

(1) Voyez dans *Faust*, I (scène du cabinet de travail).
Ich will mich hier *zu deinem Dienst verbinden,*
Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn ;
Wenn wir uns drüben *wieder finden,*
So sollst du mir das Gleiche thun.
(Je veux m'engager *ici* à te servir
Sans relâche et sans répit t'obéir ;
Quand nous nous retrouverons *là-bas*
Tu devras me rendre la pareille.)

cours d'un an et demi sous cet affreux aspect, un livre à la main dans lequel il n'y avait que de la sorcellerie et de la magie noire (1)... ».

Mais, par la notice accompagnant une apparition plus tardive, nous apprenons que le Diable fait au peintre de vifs reproches parce qu' « *il aurait brûlé le livre qu'il avait annoncé* » (2) et menace de le mettre en pièces s'il ne peut de nouveau le lui procurer.

Dans la quatrième apparition, il lui montre une grande bourse jaune et un gros ducat, et lui promet de lui en donner toujours autant qu'il en désirerait ; « *mais je n'ai du tout accepté cela* » (3), le peintre peut s'en vanter.

Une autre fois, il exige de lui qu'il s'amuse, se distraie. A quoi le peintre remarque : « *ce qui, en effet, est arrivé sur sa demande, mais je n'ai jamais continué plus de trois jours, et je me suis immédiatement de nouveau abstenu* (4). »

Si donc il refuse magie, argent, plaisirs, bien moins encore en eût-il fait la stipulation d'un pacte. Aussi éprouve-t-on vraiment le besoin de savoir ce que le peintre attendait à proprement parler du Diable lorsqu'il se voua à lui. Il devait pourtant avoir une raison quelconque pour entrer en contact avec le Diable.

Le *Trophaeum* donne de fait sur ce point un renseignement sûr. Devenu mélancolique, le peintre ne pouvait ou ne voulait plus vraiment travailler et avait des soucis relativement à l'entretien de son existence, donc dépression mélancolique avec inhibition au travail

(1) « *Zum driten ist er mir in anderthalb Jahren in disser abscheühlichen Gestalt erschinen, mit einen Buch in der Handt, darin lauter Zauberey und schwarze Kunst war begrüffen...* »

(2) « *Sein vorgemeldtes Buuch verbrennt.* »

(3) « *Aber ich solliches gar nicht angenomben.* »

(4) « *Welliches zwar auch auf sein begehren geschehen aber ich yber drey Tag nit continuirt, und gleich widerumb aussgelöst worden.* »

et crainte (bien fondée) pour la subsistance. Ainsi, nous avons bien affaire à une histoire de malade et nous apprenons du même coup quelle était la cause de cette maladie appelée expressément, par le peintre lui-même, mélancolie (« *je devais pour cela m'amuser et chasser la mélancolie* ») (1). De nos trois sources, la première, la lettre d'introduction du curé, ne mentionne que l'état dépressif (« *dum artis suae progressum emolumentumque secuturum pusillanimis perpenderet* »), mais la deuxième, le rapport de l'abbé Franciscus, sait encore nous nommer le point de départ de ce découragement ou dépression, car il dit ici « *accepta aliquâ pusillanimitate ex morte parentis* », et, de même dans l'avant-propos du compilateur, il est dit dans les mêmes termes, mais intervertis : « *ex morte parentis accepta aliquâ pusillanimitate* ». Donc, son père était mort, ce qui l'avait rendu mélancolique ; le Diable était alors venu à lui, lui avait demandé pourquoi il était si bouleversé et si triste et lui avait promis « *de l'aider de toutes manières et de l'assister* » (2).

Voilà donc un individu qui s'adonne au Diable dans le but d'être délivré d'une dépression psychique. A coup sûr un excellent motif ! Quiconque peut se mettre à la place d'un homme souffrant les tourments d'un pareil état et qui, de plus, sait combien peu l'art médical s'entend à soulager ce mal, le comprendra. Et cependant, pas un seul de nos lecteurs ne pourrait deviner en quels termes le pacte conclu avec le Diable (ou plutôt les deux pactes, un premier écrit à l'encre et un deuxième écrit environ un an plus tard avec du sang, tous deux soi-disant conservés dans le trésor de

(1) « *Solte mich darmit belustigen und melancoley vertreiben.* »

(2) « *Auf alle Weiss zu helfen und an die Handt zu gehen.* »

Voir l'image I du titre et la légende qui l'accompagne, le Diable représenté en « honorable bourgeois » (*Ersamen Bürgers*).

Mariazell et reproduits dans le *Trophaeum*), en quels termes, dis-je, ces pactes ont été formulés.

Ces pactes sont, à deux titres, très surprenants. Non seulement ils ne stipulent aucune obligation du Diable en retour du salut éternel mis en gage, mais c'est le peintre seul qui doit satisfaire à une exigence du Diable. Cela paraît tout à fait illogique, absurde, que cet homme joue son âme, non pour quelque chose à recevoir du Diable, mais pour quelque chose à accomplir en faveur de celui-ci. Plus étrange encore est l'obligation qui incombe au peintre.

Première « Syngraphe », écrite à l'encre :

Moi, Christophe Haitzmann, je signe ici, me vouant à ce seigneur comme son propre fils pour neuf ans. Année 1669 (1).

Deuxième « Syngraphe », écrite avec du sang :

Anno 1669

Christophe Haitzmann. Je m'engage par écrit à ce Satan, promettant d'être son propre fils et dans neuf ans de lui appartenir corps et âme (2).

Tout étonnement cesse cependant lorsque nous disposons le texte du pacte de telle sorte que ce qui y est indiqué comme étant une exigence du Diable représente plutôt une promesse de sa part, par conséquent, ce que le peintre exige de lui. Ce pacte énigmatique prendrait alors un sens direct et il pourrait s'inter-

(1) *Ich Christoph Haitzmann undterschreibe mich diesen Herrn sein leibeigener Sohn auf* 9 *Jahr*. 1669 *Jahr*.
Anno 1669.

(2) *Christoph Haizmann. Ich verschreibe mich dissen Satan, ich sein leibeigner Sohn zu sein, und in* 9 *Jahr ihm mein Leib und Seel zuzugeheren.*

prêter ainsi : Le Diable s'engage pour neuf ans, envers le peintre, à remplacer son père défunt. Passé ce temps, le peintre tombera corps et âme en sa possession, selon la formule d'usage dans ce genre de marchés. Le cours des idées du peintre ayant motivé son acte semble donc avoir été le suivant : Il a perdu, de par la mort de son père, toute envie et capacité de travail ; si donc il trouve un substitut de ce père, il espère récupérer cette perte.

Pour devenir mélancolique à la suite de la mort d'un père, il faut avoir aimé celui-ci. Mais il est assez curieux qu'un fils ait alors l'idée de prendre le Diable comme substitut de ce père bien-aimé.

III

Le diable substitut du père

Que nous ayons démontré sans conteste le sens du pacte avec le Diable par cette interprétation renversée, voilà ce qu'une froide critique, je le crains, ne nous concédera pas. Elle pourra nous faire là contre deux objections. En premier lieu, il n'est pas nécessaire de considérer le pacte comme étant un contrat concernant les engagements des deux parties. Il ne contient bien plutôt que l'obligation du peintre, celle du Diable étant restée exclue du texte, en quelque sorte « *sous-entendue* » (1). Or le peintre s'engage doublement, d'abord à se considérer comme le fils du Diable pendant neuf ans, ensuite à lui appartenir entièrement après sa mort. Par là se trouve écartée l'une des bases de notre conclusion.

(1) En français dans le texte (N. des trad.).

La deuxième objection consiste à dire qu'on n'est pas autorisé à donner trop de poids à l'expression : être le propre fils du Diable, qu'elle pourrait n'être qu'une manière de parler courante telle qu'ont pu la comprendre Messieurs les ecclésiastiques. Ceux-ci en effet ne traduisent pas dans leur latin la filiation promise dans les pactes, mais se contentent de dire que le peintre s'était voué, « *mancipavit* », au Malin, prenant sur lui de mener une vie pécheresse, de renier Dieu et la Sainte Trinité. Pourquoi nous écarter de cette interprétation qui tombe sous le sens et n'a rien de forcé (1) ? Les choses seraient alors très simples : un mélancolique, en proie au tourment et à la détresse propres à cet état dépressif, se voue au Diable auquel il reconnaît le plus fort pouvoir thérapeutique. Nous n'avons pas à nous préoccuper outre mesure de ce que cette dépression provienne de la mort du père ; elle aurait pu tout aussi bien avoir un autre point de départ. Voilà qui paraît solide et raisonnable. De nouveau s'élève contre la psychanalyse le reproche de compliquer les choses les plus simples par des arguties, de voir des mystères et des problèmes là où il n'en existe pas et d'y arriver en soulignant outre mesure de petites choses accessoires, telles qu'on peut en rencontrer partout, leur faisant porter les conclusions les plus amples et les plus étranges. Nous ferions en vain valoir, là contre, qu'en rejetant ainsi l'analyse, beaucoup d'analogies frappantes se trouveraient supprimées, de délicats enchaînements détruits, que nous eussions pu mettre au jour dans ce

(1) Nous conviendrons nous-mêmes, lorsque nous examinerons quand et pour qui ces pactes ont été rédigés, que leur texte devait être conçu en termes habituels et faciles à saisir pour tous. Mais il nous suffit qu'il conserve une ambiguïté à laquelle puisse se rattacher notre interprétation.

cas. Les contradicteurs diront que ces analogies et ces enchaînements n'existent tout simplement pas, et qu'ils sont introduits par nous avec une ingéniosité superflue.

Je ne déclarerai pas, avant de répondre à ces objections : soyons honnêtes ou soyons francs, car c'est ce qu'on doit toujours pouvoir être sans effort spécial, mais j'en conviendrai plus loin : si quelqu'un ne croit pas d'avance à la valeur de la psychanalyse, ce n'est pas le cas du peintre Chr. Haitzmann au XVIIe siècle qui l'en convaincra. Il n'entre d'ailleurs pas du tout dans mes intentions de me servir de ce cas comme d'une preuve de la validité de la psychanalyse ; je pose bien plutôt la psychanalyse comme étant admise et je m'en sers ensuite pour élucider la maladie démonologique du peintre. Ce droit, je le tire du succès de nos recherches sur la nature des névroses en général. On peut assurer, en toute modestie, qu'aujourd'hui même les plus obtus de nos contemporains et de nos confrères commencent à admettre qu'on ne saurait, sans psychanalyse, avoir aucune intelligence des états névrotiques.

« Ces flèches seules conquièrent Troie, elles seules, » reconnaît Ulysse dans le *Philoctète* de Sophocle.

S'il est juste de considérer le pacte de notre peintre avec le Diable comme un fantasme névrotique, nous n'avons point à nous excuser de l'envisager sous l'angle psychanalytique. De petits indices ont aussi leur sens et leur valeur, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de discerner les conditions dans lesquelles la névrose prend naissance. On peut, il est vrai, aussi bien les surestimer que les sous-estimer, et c'est une question de tact de sentir jusqu'à quel point on peut leur accorder de valeur. Mais si quelqu'un ne croit pas à la psychanalyse, et pas même au Diable,

on ne peut que lui abandonner le soin de savoir ce qu'il fera du cas du peintre, soit qu'il réussisse à l'expliquer par ses propres moyens, soit qu'il n'y trouve rien qui puisse avoir besoin d'être éclairci.

Nous en revenons à notre hypothèse : le Diable, auquel notre peintre se voue, est pour lui un substitut du père. Le personnage sous la forme duquel le Diable apparaît en premier répond à cette hypothèse : un honorable bourgeois d'un certain âge, avec une barbe brune, un manteau rouge, un chapeau noir, la main droite appuyée sur une canne, un chien noir à côté de lui (Image I) (1). Plus tard, l'apparition se fait toujours plus effrayante, on pourrait dire plus mythologique : cornes, serres d'aigle, ailes de chauve-souris contribuent à former son équipement. Finalement le Diable apparaît dans la chapelle sous forme de dragon volant. Nous reviendrons plus tard sur un autre détail précis de sa conformation.

Il semble vraiment étrange de choisir le Diable pour substitut d'un père aimé ; toutefois cela ne l'est qu'à première vue, car nous connaissons d'autres faits susceptibles d'amoindrir notre surprise. D'abord, nous savons que Dieu est un substitut du père ou, plus exactement, un père exalté, ou bien encore une copie du père, tel qu'on le voyait et qu'on le ressentait dans l'enfance, l'individu dans sa propre enfance, le genre humain dans les temps ancestraux en tant que père de la horde primitive. Plus tard, l'individu considéra son père autrement, le vit en quelque sorte amoindri, mais cette première image enfantine se maintint et se fondit avec les vestiges traditionnels du souvenir du père ancestral pour former la repré-

(1) Dans Gœthe, le Diable lui-même sort d'un chien noir de ce genre.

sentation individuelle de Dieu. Nous savons aussi, par l'histoire intime de l'individu telle que la découvre l'analyse, que les rapports avec ce père furent, peut-être dès le début, ambivalents, ou en tout cas le devinrent bientôt, c'est-à-dire qu'ils comprenaient deux courants émotifs contraires, non seulement un sentiment de soumission tendre, mais un autre encore d'hostilité et de défi. Cette même ambivalence, selon notre manière de voir, domine les rapports de l'humanité avec sa divinité. C'est par ce conflit sans fin existant, d'une part, entre la nostalgie du père, et, d'autre part, la crainte et le défi filiaux, que nous avons pu expliquer d'importants caractères et de décisives évolutions des religions (1).

Nous savons d'autre part, du mauvais Démon, qu'il est considéré comme antagoniste de Dieu et pourtant comme participant de très près à la nature divine. Son histoire, toutefois, n'est pas aussi bien approfondie que celle de Dieu, toutes les religions n'ont pas adopté le mauvais Esprit, l'adversaire de Dieu ; son prototype dans la vie individuelle reste d'abord dans l'ombre. Mais ce qui est certain, c'est que des dieux peuvent devenir de méchants démons lorsque de nouveaux dieux les refoulent. Quand un peuple est vaincu, il n'est pas rare que ses dieux tombés se muent en démons pour le peuple vainqueur. Le mauvais Démon de la foi chrétienne, le Diable du moyen âge, était lui-même, selon la mythologie chrétienne, un ange déchu, de même essence que Dieu. Il n'est pas besoin de grande finesse analytique pour deviner que Dieu et Diable étaient identiques au début, une personnalité unique, laquelle, plus tard, fut scindée en deux figures douées chacune de

(1) Voyez *Totem et Tabou* et pour le détail Th. Reik, *Probleme der Religionspsychologie* (Problèmes de psychologie religieuse), I, 1919.

qualités opposées (1). Aux temps primitifs des religions, Dieu avait lui-même tous les traits effrayants qui, par la suite, furent réunis dans son pendant contraire.

Il y a là un processus psychique qui nous est bien connu, la décomposition d'une représentation impliquant opposition et ambivalence en deux contraires violemment contrastés. Mais ces contradictions dans la nature primitive de Dieu sont un reflet de l'ambivalence qui domine les rapports de l'individu à son propre père. Si le Dieu bon et juste est un substitut du père, comment s'étonner que l'attitude opposée, de haine, de crainte et de récrimination, se soit formulée dans la création de Satan ? Le père serait par conséquent le modèle primitif et individuel aussi bien de Dieu que du Diable. Les religions porteraient alors l'empreinte ineffaçable de ce fait que le père ancestral était un être d'une méchanceté sans bornes, moins semblable à Dieu qu'au Diable.

Il n'est pas si facile, certes, de découvrir dans la vie psychique de l'individu la trace de la conception satanique du père. Quand le petit garçon dessine des figures grimaçantes et des caricatures, on réussit peut-être à démontrer qu'il s'y moque de son père, et quand filles et garçons ont peur des brigands ou des cambrioleurs, on peut sans difficulté reconnaître en ceux-ci des dérivés du père (2). De même les bêtes qui apparaissent dans les phobies d'animaux chez l'enfant sont le plus souvent des substituts du père, comme l'était aux temps ancestraux l'animal totem. Mais il est rare de voir d'une manière aussi nette que

(1) Voyez Th. Reik, *Der eigene und der fremde Gott.* (Le propre dieu et le dieu étranger.) (*Imago*, III, 1923), dans le chapitre intitulé : *Dieu et Diable.*

(2) Le père loup apparaît comme commettant une effraction dans le conte bien connu des sept petits chevreaux

chez notre peintre névrosé du XVIIe siècle le Diable être une copie du père et se présenter comme son substitut. C'est pourquoi, au début de ce travail, j'exprimais l'espoir qu'une histoire de maladie démonologique de ce genre pourrait nous livrer, en métal vierge, ce qu'un pénible travail analytique doit tirer du minerai brut des associations et des symptômes des névroses d'une époque ultérieure, laquelle n'est plus superstitieuse, mais est par contre devenue hypochondriaque (1).

Notre conviction se fortifiera sans doute encore en approfondissant l'analyse de la maladie de notre peintre. Rien d'extraordinaire à ce qu'à la suite de la mort de son père, un homme souffre d'une dépression mélancolique et d'une inhibition au travail. Nous en conclurons qu'il éprouvait pour ce père un amour particulièrement fort et nous nous rappellerons combien souvent une mélancolie profonde se manifeste comme mode névrotique du deuil.

Nous aurons certes en ceci raison, mais non plus si nous en concluions que ces rapports aient été de pur amour. Au contraire, un deuil de par la perte du père se transformera d'autant plus aisément en mélancolie que les relations avec celui-ci étaient davantage sous

(1) Si, dans nos analyses, nous réussissons si rarement à découvrir le Diable comme substitut du père, il se peut que cela tienne à ce fait que cette figure de la mythologie du moyen âge a cessé depuis longtemps de jouer son rôle auprès des personnes qui se soumettent à notre analyse.

Pour le pieux chrétien des siècles passés, la foi en le Diable n'était pas moins un devoir que la foi en Dieu. Il avait besoin du Diable pour pouvoir tenir ferme à Dieu. La diminution de la foi a ensuite, pour diverses raisons, atteint d'abord et avant tout la personne du Diable. Si l'on ose appliquer l'idée du Diable substitut du père à l'histoire de la civilisation, on envisagera aussi sous un jour nouveau les procès de sorcières au moyen âge.

le signe de l'ambivalence. En faisant ressortir cette ambivalence, nous nous préparerons à comprendre le ravalement du père, tel qu'il se trouve exprimé par la névrose démoniaque du peintre. S'il nous était possible d'en apprendre autant sur Chr. Haitzmann que sur l'un de nos patients soumis à l'analyse, nous pourrions aisément faire se développer cette ambivalence, amener le malade à se ressouvenir quand et à quel propos il eut lieu de craindre son père et de le détester, mais surtout nous pourrions découvrir les facteurs accidentels qui se sont surajoutés aux facteurs typiques de la haine du père qui prennent inévitablement racine dans les rapports naturels entre père et fils. Peut-être trouverait-on alors une explication toute spéciale à l'inhibition au travail. Il est possible que le père se soit dans ce cas opposé au désir du fils de se faire peintre ; l'incapacité que ce dernier éprouva, après la mort de son père, d'exercer son art, aurait ainsi été, d'une part, une manifestation de l' « obéissance après coup », phénomène bien connu, d'autre part, elle aurait, en rendant le fils incapable de pourvoir à sa propre subsistance, augmenté ses regrets d'un père considéré comme un protecteur contre les soucis de la vie. En tant qu'obéissance après coup, elle serait aussi une manifestation de remords et une autopunition fort réussie.

Ne pouvant entreprendre une analyse de ce genre à propos de Chr. Haitzmann, mort en 1700, nous devrons nous borner à mettre en évidence les particularités de l'histoire de sa maladie susceptibles de donner des indications sur les points de départ typiques d'une attitude hostile envers le père. Il n'y en a que fort peu, pas très frappantes mais fort intéressantes.

Tout d'abord le rôle du nombre neuf. Le pacte avec le Malin est conclu pour neuf ans. La relation

certainement digne de foi du curé de Pottenbrunn s'exprime clairement là-dessus : *pro novem annis Syngraphen scriptam tradidit.* Cette lettre d'introduction, datée du 1er septembre 1677, nous indique également que le délai sera écoulé dans quelques jours : *quorum et finis 24 mensis hujus futurus appropinquat.* Le pacte aurait ainsi été signé le 24 septembre 1668 (1). Et, dans cet exposé, le nombre neuf se trouve avoir encore une autre application. *Nonies* — neuf fois — c'est neuf fois que le peintre affirme avoir résisté aux tentations du Malin avant de succomber. Ce détail ne sera plus rappelé dans les récits ultérieurs, « *Post annos novem* », est-il dit encore dans l'attestation de l'abbé, et « *ad novem annos* », répète le compilateur dans son extrait, ce qui montre que ce nombre n'a pas été considéré comme négligeable.

Par les fantasmes névrotiques, le nombre neuf nous est familier. C'est le nombre des mois de gestation et toujours, dès qu'il apparaît, il oriente notre attention vers un fantasme de grossesse. Chez notre peintre, il est vrai, il est question de neuf ans, non de neuf mois ; et le nombre neuf, dira-t-on, est par lui-même un nombre significatif. Mais qui sait si le nombre neuf, en général, ne doit pas une grande part de son prestige à son rôle dans la grossesse ? La transformation de neuf mois en neuf années ne doit pas nous égarer. Nous savons par le rêve comment notre « activité psychique inconsciente » en prend à son aise avec les nombres. Si, par exemple, nous rencontrons dans un rêve le nombre cinq, il faut chaque fois le reporter à un « cinq » important dans la vie éveillée ; dans la réalité, ce sont cinq ans de diffé-

(1) Nous nous occuperons plus loin de cette contradiction que les deux pactes portent la même date de 1669.

rence d'âge, ou une société de cinq personnes, mais ils apparaissent dans le rêve sous forme de cinq billets de banque ou de cinq fruits. C'est ainsi que le chiffre reste identique, mais que ce qu'il désigne change suivant les besoins des condensations et des déplacements du rêve. Neuf années dans le rêve peuvent ainsi facilement correspondre à neuf mois dans la réalité. Le travail du rêve jongle encore d'une autre manière avec les chiffres de la vie éveillée, en négligeant avec une souveraine indifférence les zéros, en ne les traitant pas comme des nombres. Ainsi cinq dollars, dans le rêve, peuvent tout aussi bien représenter cinquante, cinq cents, cinq mille dollars dans la réalité.

Un autre détail des relations du peintre avec le Diable nous ramène également à la sexualité. La première fois il voit le Diable, ainsi que nous l'avons déjà mentionné, sous l'apparence d'un honorable bourgeois. Mais dès la fois suivante le Diable est nu, difforme et il a deux mamelles de femme. Il y en aura tantôt une seule paire, tantôt plusieurs, mais les mamelles ne manqueront dans aucune des apparitions suivantes. Dans l'une de celles-ci seulement, le Diable portera en sus des mamelles un énorme pénis se terminant en serpent. Cette accentuation caractéristique du sexe féminin par des seins volumineux et pendants (il n'y a jamais d'indication d'organes génitaux femelles) semble en contradiction frappante avec notre hypothèse que le Diable soit pour notre peintre un substitut du père. En elle-même une pareille représentation du Diable est de fait très insolite. Quand « Diable » devient un concept de genre et que par suite apparaît un grand nombre de diables, rien d'étonnant à en voir représentés de féminins ; mais il ne me semble pas qu'on représente jamais « le Diable », qui est une grande et puissante individualité, le maître

de l'enfer et l'adversaire de Dieu, autrement que mâle, même plus que mâle, avec cornes et queue et un grand pénis-serpent.

On peut cependant, par ces deux petits indices, deviner quel facteur typique conditionne le côté négatif des relations du peintre à son père. Ce contre quoi il se débat est l'attitude féminine par rapport à ce père, attitude qui atteint son point culminant dans le fantasme d'accoucher d'un enfant de celui-ci (neuf ans). Nous connaissons parfaitement cette résistance par nos analyses où elle prend des formes très curieuses dans le transfert et nous donne bien du mal. Par son deuil du père disparu, par sa nostalgie croissante de celui-ci, voici que chez notre peintre se trouve réactivé le fantasme depuis longtemps refoulé de la grossesse, fantasme contre lequel il doit se défendre par la névrose et le ravalement du père.

Mais pourquoi ce père rabaissé au rôle de Diable porte-t-il les attributs corporels de la femme ? Ce trait semble d'abord difficile à interpréter, mais bientôt se présentent deux explications qui entrent en concurrence sans toutefois s'exclure. L'attitude féminine envers le père fut frappée par le refoulement aussitôt que le petit garçon eut compris que la concurrence avec la femme pour l'amour du père aurait pour condition la renonciation à son propre organe viril, c'est-à-dire la castration. Le rejet de l'attitude féminine est ainsi la conséquence de la lutte contre la castration, et il trouve régulièrement sa plus forte expression dans le fantasme contraire : châtrer le père lui-même, faire de lui une femme. Les mamelles du Diable répondraient alors à la projection de la propre féminité du fils sur le substitut paternel. L'autre explication de cet attribut du corps du Diable est de l'ordre tendre et non plus hostile : d'après elle, cette figuration serait un

indice de ce que la tendresse infantile pour la mère a été reportée sur le père et implique ainsi une forte fixation maternelle antérieure qui, de son côté, est responsable pour une part de l'hostilité contre le père. Les seins développés sont la marque positive du sexe de la mère, déjà à une époque où l'enfant ne connaît pas encore le caractère négatif de la femme, l'absence de pénis (1).

Si la répugnance à accepter la castration rend impossible à notre peintre la liquidation de sa nostalgie du père, on comprendra aisément qu'il se soit adressé à l'image de la mère pour chercher aide et salut. C'est pourquoi il déclare que seule la Sainte Mère de Dieu de Mariazell peut le sauver du pacte contracté avec le Diable et c'est au jour de la Nativité de la Vierge (8 septembre) qu'il obtient sa délivrance. Nous ne saurons naturellement jamais si le jour où le pacte fut conclu, le 24 septembre, n'était pas, lui aussi, un jour de même spécialement consacré.

Il n'y a peut-être pas, dans les constatations psychanalytiques sur la vie psychique de l'enfant, de partie qui semble, à un adulte normal, aussi déplaisante et aussi incroyable que l'attitude féminine du petit garçon envers le père et le fantasme de grossesse qui en découle. Nous n'en pouvons parler sans souci et besoin d'y chercher des excuses que depuis la publication, par le président de la Haute-Cour de Saxe, Daniel-Paul Schreber, de l'histoire de sa maladie psychotique et de sa guérison presque complète (2). Nous apprenons par cette inestimable publi-

(1) Comparer : *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, (*Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Ges. Schriften, Vol. IX.) (Trad. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1927).

(2) D. P. Schreber, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (Leipzig, 1903) (*Mémoires d'un névropathe*). Comparer mon ana-

cation que Monsieur le Président de la Haute-Cour, vers la cinquantième année de sa vie, acquit la conviction absolue que Dieu, — lequel, de plus, offre les traits reconnaissables du père du Président, le digne médecin Dr Schreber, — avait pris la résolution de le châtrer, d'user de lui comme d'une femme et d'engendrer par lui des hommes nouveaux de l'essence des Schreber. (Lui-même était sans enfants de son mariage.) De par la lutte qu'il entreprit contre cette intention de Dieu, qui lui semblait aussi injuste que « contraire à l'ordre de l'univers », il tomba malade, présentant tous les symptômes d'une paranoïa, laquelle cependant diminua au cours des années jusqu'à ne plus laisser qu'un résidu minime. Le brillant rédacteur de sa propre histoire pathologique ne pouvait certes pas se douter qu'il découvrait en elle un facteur pathogène typique.

Cette répugance à la castration ou à l'attitude féminine, Alf. Adler l'a arrachée de son ensemble organique, la ramenant, par de superficiels ou faux rapports, à la volonté de puissance, et il l'a posée comme une tendance indépendante sous le nom de « protestation mâle ». Mais une névrose ne pouvant jamais provenir que du conflit entre deux tendances, on est tout aussi justifié à voir la cause de « toutes » les névroses dans la protestation mâle que dans l'attitude féminine contre laquelle il est protesté. Il est exact que cette protestation mâle a une part régulière à la formation du caractère, part très importante dans certains types et que, dans l'analyse d'hommes névrosés, elle se dresse devant nous comme une vive résistance.

lyse du cas Schreber (*Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia*, Ges. Schriften, vol. VIII). (*Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa* dans Revue française de Psychanalyse, 1932, fasc. 1.)

La psychanalyse estime à sa valeur la protestation mâle en fonction du complexe de castration, sans pouvoir témoigner de sa toute-puissance ou de son omniprésence dans les névroses. De tous les cas de protestation mâle manifestée dans l'ensemble des réactions et des traits de caractère manifestes, le plus frappant de ceux ayant réclamé mon intervention s'est trouvé en avoir besoin de par une névrose obsessionnelle dans laquelle le conflit non résolu entre l'attitude masculine et l'attitude féminine (peur de la castration et plaisir de la castration) était parvenu à s'exprimer clairement. De plus, le patient avait des fantasmes masochistes qui tendaient tous vers le désir d'accepter la castration et il en était arrivé, poussé par ces fantasmes, à en rechercher la satisfaction matérielle d'une manière perverse. L'ensemble de son état reposait — de même, du reste, que la théorie d'Adler — sur le refoulement, la négation des fixations amoureuses de la première enfance.

Le Président Schreber trouva la guérison lorsqu'il se décida à abandonner la résistance contre la castration et à s'accommoder du rôle féminin que Dieu lui avait réservé. Il se sentit alors serein et calme, put réclamer et réaliser lui-même sa sortie de l'asile et mener une vie normale, sauf sur ce seul point que chaque jour il consacrait quelques heures aux soins de sa féminité, restant persuadé que les lents progrès de celle-ci atteindraient le but assigné par Dieu.

IV

Les deux pactes

Un détail singulier dans l'histoire de notre peintre se trouve être sa déclaration d'avoir conclu avec le Diable deux pactes différents.

Le premier, écrit à l'encre noire, avait pour texte : « *Moi, Chr. H..., je signe ici, me vouant à ce seigneur comme son propre fils pour neuf ans.* »

Le deuxième, écrit avec du sang, s'exprime ainsi : « *Chr. H..., Je m'engage par écrit à ce Satan, promettant d'être son propre fils et dans neuf ans de lui appartenir corps et âme.* »

Les originaux des deux pactes ont dû, au moment de la rédaction du *Trophaeum*, être présents dans les archives de Mariazell ; tous deux portaient la même date de 1669.

J'ai mentionné plusieurs fois déjà ces deux pactes, et je vais à présent m'en occuper plus à fond, quoique le danger d'exagérer des minuties semble ici particulièrement grand.

Il est étrange qu'un individu se voue deux fois au Diable, et cela, de manière à ce que le premier pacte écrit se trouve remplacé par le deuxième, sans toutefois perdre sa propre validité. Qui est déjà familiarisé avec les histoires du Diable s'en étonnera peut-être moins. Je ne pus, quant à moi, y voir qu'une particularité de notre cas et je fus pris de soupçon lorsque je constatai que c'était justement le point sur lequel les récits ne concordaient pas exactement. Or, l'étude de ces contradictions va nous amener d'une manière inattendue à une compréhension plus approfondie du cas de notre malade.

La lettre d'introduction du curé de Pottenbrunn indique un état de choses des plus simples et clairs. Il n'y est question que d'un seul pacte écrit par le peintre avec du sang neuf ans auparavant et qui devait dans quelques jours, le 24 septembre, arriver à terme ; ce pacte aurait donc été établi le 24 septembre 1668 ; malheureusement cette date, qu'on peut déduire avec certitude, n'est pas citée expressément.

L'attestation de l'abbé Franciscus, datée, comme nous le savons, de peu de jours plus tard (du 12 sept. 1677), mentionne déjà un état de choses plus compliqué. On devra admettre, ce semble, que le peintre ait fait, entre temps, des communications plus détaillées. Dans cette attestation, il est dit que le peintre a signé deux pactes, le premier en 1668 (ainsi que cela doit être en effet d'après la lettre d'introduction) écrit à l'encre noire ; l'autre, *sequenti anno* 1669, écrit avec du sang. Le pacte qui lui fut rendu le jour de la Nativité de la Vierge était celui écrit avec du sang, donc le dernier pacte, conclu en 1669. Ceci ne ressort pas de l'attestation de l'abbé, car il y est simplement dit : *schedam redderet* et *schedam sibi porrigentem conspexisset*, comme s'il ne pouvait être question que d'un seul écrit. Mais cela découle de la suite de l'histoire, ainsi que du titre en couleurs du *Trophaeum* où, sur le billet que tient le dragon diabolique, se voit distinctement l'écriture rouge. La marche ultérieure des événements, comme il a déjà été dit, fut telle : le peintre revint en mai 1678 à Mariazell, après avoir subi à Vienne de nouveaux assauts du Malin, et il déposa sa requête, demandant que, par un nouvel acte de grâce de la Sainte Vierge, le premier document, celui écrit à l'encre, lui fût rendu. La façon dont cela eut lieu n'est plus décrite aussi amplement que la première fois. Il est simplement dit *quâ iuxta votum*

reddita, et, à un autre endroit, le compilateur raconte que ce même pacte « *chiffonné et déchiré en quatre* » (1) fut jeté par le Diable au peintre, le 9 mai 1678, vers neuf heures du soir.

Les pactes portent cependant tous deux la même date : année 1669.

Ce désaccord ou bien ne signifie rien du tout, ou bien nous amène à penser ce qui suit :

Si nous partons de l'exposé de l'abbé comme étant le plus complet, toutes sortes de difficultés se présentent. Lorsque Chr. H... avoua au curé de Pottenbrunn qu'il était en proie aux poursuites du Diable et que l'échéance était proche, il ne pouvait (en l'an 1677) avoir pensé qu'au pacte conclu en 1668, donc au premier pacte, celui en noir (que la lettre de recommandation désigne seul, mais en l'indiquant comme étant de sang). Cependant, quelques jours plus tard, à Mariazell, il ne se préoccupe plus que de ravoir le deuxième, de sang, qui n'est pas encore échu (1669-1677) et il laisse passer l'échéance du premier. Celui-ci, ce n'est qu'en 1678 qu'il le redemande, c'est-à-dire dans la dixième année après qu'il a été conclu. De plus, pourquoi les deux pactes sont-ils datés de la même année 1669, puisque l'un d'eux est expressément attribué « *anno subsequenti* » ?

Le compilateur doit avoir senti ces difficultés, car il tente de les lever. Dans son introduction il adopte l'exposé de l'abbé, mais il le modifie sur un point. Le peintre, dit-il, aurait fait en 1669 avec le Diable un pacte écrit à l'encre, « *deinde vero* », et plus tard avec du sang. Il laisse de côté les données formelles des deux relations, d'après lesquelles un des pactes échoit en l'année 1668, et néglige dans l'attes-

(1) *Zusammengeknäult und in vier Stücke zerrissen.*

tation de l'abbé cette remarque que la date de l'année a changé entre la signature des deux pactes, afin de rester d'accord avec la date que portent les deux écrits rendus par le Diable.

Dans l'attestation de l'abbé, après les mots *sequenti vero anno* 1669, se trouve entre parenthèses ce passage : *sumitur hic alter annus pro nondum completo uti saepe in loquendo fieri solet, nam eundum annum indicant Syngraphae quarum atramento scripta ante praesentem attestationem nondum habita fuit.* Ce passage est une indubitable interpolation du compilateur, car l'abbé, qui n'a vu qu'un seul pacte, ne peut donc pas témoigner qu'ils portent tous deux la même date. Il semble du reste que par la parenthèse on veuille indiquer que c'est une adjonction étrangère à l'attestation. Ce qu'elle contient est un autre essai du compilateur pour concilier les contradictions dont il est question. Ce dernier pense qu'il est exact, certes, que le premier pacte ait été conclu en 1668, mais que, comme l'année était alors très avancée (septembre), le peintre doit l'avoir antidatée d'une année ; ainsi les deux pactes peuvent présenter la même date. Le fait qu'il s'autorise de ce qu'on en use souvent de même dans les rapports oraux condamne tout cet essai d'explication, qui n'est qu'un expédient.

Je ne sais pas trop si mon exposé a fait impression sur le lecteur et s'il l'a mis en état de s'intéresser à ces minuties. Il me semblait impossible d'établir d'une manière indubitable l'exact état des choses, mais je suis arrivé, en étudiant cette affaire embrouillée, à une supposition qui a l'avantage d'indiquer de la façon la plus naturelle comment les choses ont dû se passer, même si les témoignages écrits ne concordent pas absolument avec elle.

Je pense que, lorsque le peintre vint à Mariazell

pour la première fois, il ne parla que d'un seul pacte, écrit, d'après la règle, avec du sang, et devant bientôt échoir, par conséquent conclu en septembre 1668, tout à fait comme il est dit dans la lettre d'introduction du curé. A Mariazell il présenta aussi ce pacte de sang comme étant celui que le Démon lui avait rendu sous la contrainte de la Sainte Mère. Nous savons ce qui arriva ensuite. Le peintre quitta bientôt le pèlerinage et alla à Vienne où il se sentit en effet délivré jusqu'à la mi-octobre. Mais alors les souffrances et les apparitions, qu'il attribuait aux efforts du Malin, recommencèrent. Il éprouva de nouveau le besoin d'être délivré, mais il se trouva alors confronté par la difficulté d'expliquer pourquoi l'exorcisme dans la chapelle sainte ne lui avait pas apporté de délivrance durable. Peut-être, ayant récidivé et n'étant pas guéri, craignait-il de n'être pas bien reçu à Mariazell. Dans cet embarras, il imagina un pacte primitif, antérieur, mais qui devait être écrit à l'encre, afin qu'il parût plausible que ce pacte eût été relégué au second plan par un autre, ultérieur, écrit avec du sang. Revenu à Mariazell, il se fit aussi rendre ce soi-disant premier pacte. Il fut alors vraiment délivré du Malin, mais il fit toutefois, en même temps, autre chose.

Ce n'est assurément que pendant ce second séjour à Mariazell qu'il acheva les dessins ; la feuille de titre, composée d'ensemble, contient la représentation des deux scènes du pacte. Le peintre peut fort bien s'être trouvé embarrassé dans sa tentative pour mettre d'accord ses nouvelles déclarations avec les précédentes. C'était un désavantage pour lui de n'avoir pu imaginer qu'un pacte antérieur et non un pacte ultérieur. Il ne pouvait, par là, empêcher qu'il n'en résultât cette maladroite occurrence : il avait retiré trop tôt un des pactes, celui en lettres de sang (dans la huitième année) ;

l'autre, le noir, trop tard (dans la dixième année). Un indice trahit sa double rédaction ; il lui arriva de se tromper en datant les pactes et de placer aussi le précédent dans l'année 1669. Cette erreur a la signification d'une franchise involontaire ; elle nous fait deviner que le pacte soi-disant antérieur fut établi pour une échéance plus lointaine. Le compilateur, qui n'eut à s'occuper de la matière qu'en 1714, peut-être seulement en 1729, dut s'efforcer de faire disparaître autant que possible ces contradictions, qui ne sont pas sans importance. Comme les deux pactes qu'il avait devant lui portaient la date de 1669, il se tira d'affaire par l'expédient qu'est l'essai d'explication intercalé dans l'attestation de l'abbé.

On reconnaît sans peine où réside la faiblesse de cette séduisante reconstruction. La mention de deux pactes, d'un noir et d'un rouge sang, se trouve déjà dans l'attestation de l'abbé Franciscus. J'ai donc le choix, ou bien de supposer que le compilateur ait aussi changé quelque chose à cette attestation, ceci en étroite connexion avec son interpolation, ou bien de reconnaître que je ne suis pas capable de débrouiller cette confusion (1).

(1) Le compilateur s'est trouvé, me semble-t-il, comme coincé entre deux points fixes. D'une part, dans la lettre d'introduction du curé, de même que dans l'attestation de l'abbé, il trouvait cette donnée que le pacte (du moins le premier) avait été établi en 1668 ; d'autre part, les pactes, conservés dans les Archives, portaient tous deux la date de 1669. Ayant sous les yeux deux pactes, il dut croire fermement que deux pactes avaient été conclus. Si, dans l'attestation de l'abbé, il n'était, comme je le crois, question que d'un seul pacte, le compilateur fut obligé d'introduire dans cette attestation la mention du deuxième, et, pour lever la contradiction, il admit que celui-ci avait été antidaté. Le changement qu'il entreprit dans le texte est immédiatement voisin de l'interpolation que lui seul peut avoir faite. Il fut forcé de réunir par les mots *sequenti vero anno* 1669

Toute cette discussion doit sembler depuis un bon moment bien superflue au lecteur, et les détails examinés de trop peu d'importance. Mais la chose prend un intérêt nouveau quand on la poursuit dans un certain sens.

J'ai dit, tout à l'heure, au sujet du peintre, que désagréablement surpris par la marche de sa maladie, il avait imaginé un pacte antérieur (celui à l'encre) pour pouvoir maintenir sa position vis-à-vis des prêtres de Mariazell. Or, j'écris pour des lecteurs qui, tout en croyant, il est vrai, à la psychanalyse, ne croient pas au Diable, et qui pourraient me représenter l'absurdité qu'il y a à faire à ce pauvre bonhomme de peintre — la lettre d'introduction le nomme *hunc miserum* — un pareil reproche. Le pacte en lettres de sang devait être tout aussi imaginaire que le soi-disant pacte antérieur à l'encre. En réalité, aucun diable ne lui était apparu, tout le pacte avec le Diable n'existait que dans son imagination. J'en conviens, et on ne peut contester à ce malheureux le droit de compléter son fantasme primitif par un nouveau, quand des circonstances nouvelles semblaient l'exiger.

Mais, ici encore, il faut voir plus loin. Les deux pactes ne sont en effet pas des fantasmes comme les visions du

l'interpolation et le changement dans le texte, parce que le peintre, dans la légende explicative (très endommagée) de l'image du titre, avait expressément écrit :

Nach einem Jahr würdt Er
... schrökhliche betrohungen in ab-
... gestalt Nr. 2 bezwungen sich,
... ...n Bluut zu verschreiben.

(Après une année il fut... ...terriblement menacé... ... figure n° 2, fut obligé... ...à signer avec du sang...)

L'erreur faite par le peintre lorsqu'il prépara les *Syngraphae*, et qui m'a contraint à ces tentatives d'explication, ne me semble pas moins intéressante que ses pactes eux-mêmes.

Diable ; c'étaient des documents qui, d'après les affirmations du copiste, comme plus tard d'après le témoignage de l'abbé Kilian, étaient conservés dans les archives de Mariazell et que tout le monde pouvait voir et toucher. Nous nous trouvons donc ici dans un dilemme. Ou bien nous devons admettre que le peintre avait fabriqué lui-même, au moment voulu, quand il en avait eu besoin, les deux Schedæ qui lui avaient soi-disant été rendues de par la grâce divine, ou bien il nous faut considérer Messieurs les ecclésiastiques de Mariazell et de Saint-Lambert, malgré toutes les solennelles assurances, constatations de témoins avec sceaux, etc., comme n'étant pas dignes de foi. J'avoue que ce n'est qu'avec peine que je suspecterais les ecclésiastiques. J'incline certes à admettre que le compilateur, dans l'intérêt de la concordance, a falsifié quelque chose à l'attestation du premier abbé, mais ce « travail d'élaboration secondaire » n'outrepasse pas les accomplissements analogues des historiens modernes et laïques, et fut fait, en tout cas, de bonne foi. Dans d'autres circonstances, les religieux se sont acquis un droit motivé à notre confiance. Je l'ai déjà dit, rien ne les empêchait de supprimer les relations relatives à la guérison incomplète et à la continuation des tentations ; de même, la description de la scène d'exorcisme dans la chapelle, qu'on pouvait quelque peu redouter, est contée de façon sobre et vraisemblable. Il ne reste donc plus qu'à accuser le peintre. Ce dernier devait avoir sur lui le pacte en lettres rouges lorsqu'il se rendit à la chapelle pour faire son acte de pénitence, et il le produisit ensuite, lorsqu'il revint vers les témoins ecclésiastiques après sa rencontre avec le Démon. Aucune nécessité non plus à ce que ce papier eût été le même que celui conservé plus tard dans les archives ; d'après notre recons-

truction, ce premier papier pouvait fort bien porter la date de 1668 (neuf ans avant la séance d'exorcisme).

V

La névrose ultérieure

Mais tout cela serait de la fraude et non de la névrose, le peintre serait un simulateur et un faussaire, non pas un possédé ! Cependant, on le sait, les frontières entre la névrose et la simulation sont flottantes. Je n'éprouve non plus aucune difficulté à admettre que le peintre ait écrit et emporté ce billet, comme ceux qui ont suivi, dans un état particulier comparable à celui de ses visions. Il ne pouvait en effet pas faire autrement s'il voulait réaliser son fantasme de pacte avec le Diable et de délivrance.

Par contre, le journal rédigé à Vienne, et qu'il remit aux religieux lors de son second séjour à Mariazell, porte le cachet de la véracité. Ce document nous permet de jeter un regard profond sur la motivation, nous dirions mieux : sur la mise à profit de la névrose.

Les annotations s'étendent de l'époque de l'heureux exorcisme au 15 janvier de l'année suivante 1678. Jusqu'au 11 octobre, le peintre se porta très bien, à Vienne, où il demeurait chez une sœur mariée, mais alors recommencèrent de nouveaux états morbides, avec visions, convulsions, évanouissements et sensations douloureuses, qui amenèrent son retour à Mariazell en mai 1678.

Ce nouveau récit de ses souffrances se divise en trois phases. D'abord la tentation se manifeste sous forme d'un cavalier bien habillé qui cherche à le persuader de jeter le billet attestant son admission chez les

Frères du Saint-Rosaire. Comme il résiste, la même apparition se reproduit le lendemain, mais cette fois dans une salle superbement ornée, où des gentilshommes et de belles dames dansent. Le même cavalier qui l'a déjà une fois tenté lui fait encore des propositions se rapportant (1) à la peinture et lui promet en échange une belle somme d'argent. Après qu'il a réussi par des prières à faire évanouir cette vision, elle se renouvelle quelques jours plus tard sous une forme encore plus impressionnante. Cette fois, le cavalier lui dépêche l'une des plus belles femmes qui étaient assises à la table du festin, afin qu'elle l'amène dans la brillante compagnie et il a de la peine à se défendre contre la tentatrice. Mais plus effrayante encore est la vision qui suit bientôt, d'une salle encore plus magnifique dans laquelle « *s'élevait un trône d'or* » (2). Des cavaliers se tiennent tout autour et attendent l'arrivée de leur roi. La même personne qui s'était souvent déjà occupée de lui s'approche et l'engage à monter sur le trône car « *ils voulaient le prendre pour leur roi et le révérer en toute éternité* » (3). C'est par cette amplification du fantasme que se termine cette première et très transparente phase de l'histoire de la tentation.

Une réaction devait à présent se produire. L'ascétisme prend le dessus. Le 20 octobre, une grande gloire apparaît au peintre, il en sort une voix qui se fait reconnaître pour celle du Christ et lui enjoint de renoncer au monde et de servir Dieu pendant six ans dans un désert. Il souffre manifestement plus de ces saintes apparitions que des démoniaques qui les

(1) Ce passage m'est resté incompréhensible.
(2) « *Goldstuckh aufgerichteter Thron* ».
(3) « *Wollten ihn für ihren König halten und in Ewigkeit verehren* ».

avaient précédées. Il ne se réveille de cette crise qu'au bout de deux heures et demie. Dans la suivante, le saint personnage, entouré d'une gloire, est moins bienveillant encore, il menace le peintre parce que celui-ci n'a pas accepté la proposition divine et il le conduit dans l'Enfer afin de l'épouvanter par le spectacle du sort des damnés. La menace n'agit manifestement pas, car les apparitions du personnage rayonnant, qui doit être le Christ, se répètent, occasionnant des pertes de connaissance et des extases qui durent chaque fois plusieurs heures. Dans la plus grandiose de ces extases, le personnage glorieux conduit le peintre d'abord dans une ville dans les rues de laquelle les hommes s'adonnent à toutes les œuvres de ténèbres, et ensuite, par contraste, dans une belle prairie où des ermites mènent une vie sainte et reçoivent des témoignages palpables de la grâce de Dieu et de sa Providence. Ensuite, à la place du Christ, la Sainte Mère elle-même apparaît, enjoignant au malade, au nom de l'aide qu'elle lui a déjà accordée, d'obéir au commandement de son fils bien-aimé. « *Comme il ne s'y résolvait pas bien* » (1), le jour suivant le Christ revient et le presse fort, avec menaces et promesses. Il cède enfin, décide de renoncer au monde et de faire ce qu'on attend de lui. Cette décision mit fin à la seconde phase. Le peintre constate qu'à partir de ce moment il n'a plus eu ni visions ni tentations.

Cette décision, semble-t-il, n'était toutefois pas très ferme, ou bien elle avait été trop différée, car, le 26 décembre, comme le peintre faisait ses dévotions à l'église Saint-Étienne, il ne put se défendre à la vue d'une alerte jeune personne marchant avec un seigneur en beau costume, de l'idée qu'il pourrait, lui, être à la place

(1) « *Da er sich hiezu nicht recht resolviret* ».

de ce seigneur. Voilà qui appelait un châtiment et le soir même, il en fut frappé comme d'un coup de foudre : il se vit entouré de flammes et s'évanouit. On s'évertua à le ranimer, mais il se roula dans la chambre jusqu'à ce que du sang lui sortît du nez et de la bouche, il se sentait couvert de sueur et d'ordures et il entendait une voix qui disait que cet état lui était envoyé en punition de ses futiles et vaines pensées. Plus tard il fut encore frappé de cordes par les mauvais esprits et on lui annonça qu'il serait ainsi tourmenté tous les jours, jusqu'à ce qu'il se fût décidé à entrer dans un ordre d'ermites. Ces événements durèrent jusqu'au 13 janvier, date à laquelle s'arrête le journal.

Nous voyons comment chez notre pauvre peintre les fantasmes tentateurs se résolvent d'abord en fantasmes ascétiques et enfin punitifs. Nous connaissons déjà la fin de l'histoire de ses souffrances. Il se rendit en mai à Mariazell où il confessa avoir fait un pacte antérieur, écrit à l'encre noire, auquel il croyait devoir d'être de nouveau tourmenté par le Diable ; il obtint qu'il lui fût rendu et se trouva guéri.

C'est pendant ce second séjour qu'il peignit les images reproduites dans le *Trophaeum*, mais alors il fit une chose qui concordait avec les exigences de la phase ascétique de son journal. Il ne s'en alla pas au désert se faire ermite, mais il entra dans l'ordre des Frères de la Miséricorde : *religiosus factus est.*

La lecture du journal nous permet de comprendre un côté nouveau de tout cet ensemble. Nous nous rappelons que le peintre s'était voué au Diable parce que, après la mort de son père, mécontent et incapable de travailler, il était en peine de gagner sa vie. Or ces facteurs, dépression, inhibition au travail et deuil du père, sont reliés d'une manière quelconque, simple ou compliquée. Peut-être les apparitions du Diable

étaient-elles si largement pourvues de mamelles parce que le Malin devait devenir son père nourricier. Mais cet espoir ne se réalisa pas, tout continua à lui réussir mal, il ne put travailler convenablement ou bien n'eut pas de chance et ne trouva pas assez de travail. La lettre d'introduction du curé dit de lui : « *hunc miserum omni auxilio destitutum* ». Ainsi le peintre n'était pas seulement dans le besoin moral, il souffrait encore du besoin matériel. On trouve, disséminées dans le récit de ses dernières visions, des remarques qui montrent, tout comme le contenu des scènes qu'il voit, que même après la réussite du premier exorcisme, rien n'a été changé. Nous sommes en présence d'un homme qui n'arrive à rien, et auquel, à cause de cela, on n'accorde aucune confiance. Dans la première vision, le cavalier lui demande ce qu'il va faire, puisque personne ne s'occupe de lui : « *puisque je suis abandonné de tout le monde, qu'est-ce que je vais faire* (1) ? » La première série de visions à Vienne répond tout à fait aux fantasmes de désir d'un pauvre, affamé de jouissances, misérable : salles magnifiques, bonne chère, vaisselle d'argent, belles femmes ; ici se retrouve ce qui nous avait manqué jusqu'à présent dans les rapports avec le Diable. Auparavant régnait une mélancolie qui rendait le malade incapable d'aucune jouissance et le faisait renoncer aux offres les plus tentantes. Il semble que, après l'exorcisme, la mélancolie ait été surmontée et que toutes les convoitises temporelles aient repris vie.

Dans l'une des visions d'ascétisme il se plaint à la personne qui le mène (le Christ) que nul ne veuille le croire, ce qui l'empêche d'exécuter ce qui lui est commandé. La réponse qu'il reçoit nous reste malheu-

(1) « *Dieweillen ich von iedermann izt verlassen, wass ich anfangen würde* ».

reusement obscure. « *On ne veut pas me croire, mais ce qui est arrivé, je le sais bien, mais il m'est à moi-même impossible de l'énoncer* (1). » Une lumière particulière nous est donnée par ce que son divin guide lui fait voir chez les ermites : il arrive à une grotte où un vieil homme se tient depuis soixante ans, et il apprend, en réponse à ses questions, que ce vieillard est nourri tous les jours par les anges de Dieu. Et il voit ensuite lui-même comment un ange apporte à manger au vieillard : « *trois écuelles de nourriture, un pain et une quenelle et de la boisson* (2). » Après que l'ermite s'est rassasié, l'ange rassemble les restes et les enlève. Nous comprenons quelles tentations ces pieuses visions peuvent offrir : elles doivent amener le malade à choisir un mode d'existence où les soucis de la nourriture lui seront épargnés. Dignes de remarque sont aussi les paroles du Christ, dans la dernière vision. Après cette menace que, s'il ne se soumet pas, arrivera quelque chose qui le forcera, lui et les gens, à croire, le peintre rapporte les propos du Christ : « *Je ne dois pas me préoccuper des gens ; même si j'en étais persécuté ou si je n'en recevais aucune aide, Dieu ne m'abandonnerait pas* (3). »

Chr. Haitzmann était assez artiste et mondain pour qu'il ne lui parût pas facile de renoncer à ce monde pervers. Mais il le fit cependant à la fin, à cause de son dénuement. Il entra dans un ordre religieux et ainsi sa lutte intérieure comme sa misère matérielle prirent

(1) « *So fer man mir nit glauben, wass aber geschechen, waiss ich wol, ist mir aber selbes auszusprôchen vnmôglich.* »

(2) « *Drei Schüsserl mit Speiss, ein Brot und ein Knödl und Getrânk.* »

(3) « *Ich solle die Leith nit achten, obwollen ich von ihnen verfolgt wurdte, oder von ihnen keine hilfflaistung empfienge, Gott würde mich nit verlassen.* »

fin. Cette terminaison se reflète dans sa névrose par ceci que le fait d'avoir recouvré un soi-disant premier pacte le débarrasse de ses crises et de ses visions. Au fond, les deux phases de sa maladie démonologique avaient le même sens. Il ne cherchait jamais qu'à assurer son existence, la première fois avec l'aide du Diable, au prix de son salut, et lorsque le Diable lui eut fait défaut et qu'il dut renoncer à lui, avec l'aide de l'Église, en sacrifiant sa liberté et la plupart des possibilités de jouissances qu'offre la vie. Peut-être Chr. Haitzmann était-il simplement un pauvre diable qui n'avait pas de chance, peut-être était-il trop maladroit ou trop peu doué pour se soutenir lui-même, et appartenait-il à ce type d'hommes connus sous le nom d'« éternels nourrissons », lesquels ne peuvent s'arracher à l'heureuse situation où ils se trouvaient au sein maternel, et qui, leur vie durant, gardent la prétention d'être nourris par quelqu'un d'autre. Et c'est ainsi que, dans cette histoire de maladie, parti du père, il retourna, en passant par le Diable, substitut du père, aux Saints Pères.

A l'observation superficielle, cette névrose apparaît comme un tour de passe-passe qui recouvre tout un côté de la grave, mais banale lutte pour la vie. Tel n'est pas toujours le cas, mais ceci arrive pourtant assez souvent. Les analystes expérimentent souvent combien il est peu avantageux d'avoir à soigner un commerçant qui, « bien portant d'autre part, montre depuis quelque temps les symptômes d'une névrose ». La catastrophe dans les affaires dont le commerçant se sent menacé édifie, comme effet accessoire, cette névrose, ce qui procure au malade l'avantage de pouvoir dissimuler ses réelles préoccupations d'existence derrière ses symptômes. Solution, du reste, tout à fait inopportune, car la névrose absorbe des forces qui

seraient plus utilement employées à faire face d'une manière réfléchie à la situation périlleuse.

Dans des cas infiniment plus nombreux, la névrose est plus isolée, plus indépendante des intérêts de la conservation et du maintien de l'existence. Dans le conflit qui produit la névrose ce sont, soit des intérêts libidinaux qui seuls sont en jeu, soit des intérêts libidinaux en intime connexion avec ceux du maintien de l'existence. Mais dans les trois cas, le dynamisme de la névrose est le même. Une accumulation de libido qui ne peut trouver à se satisfaire dans la réalité se fraie, à l'aide de la régression, un chemin vers d'anciennes fixations à travers l'inconscient refoulé. Aussi longtemps que le *moi* tire un bénéfice de la maladie, il permet à la névrose d'exister, bien que le préjudice économique porté par celle-ci ne puisse faire l'objet d'aucun doute.

De même, la triste situation matérielle de notre peintre n'aurait pas provoqué de névrose démoniaque si sa misère n'avait pas engendré chez lui une nostalgie renforcée de son père. Mais une fois débarrassé de sa mélancolie et du Diable, un nouveau conflit s'éleva en lui entre le désir libidinal de jouir de la vie et ce sentiment que l'entretien de son existence exigeait impérieusement le renoncement et l'ascétisme. Le peintre, il est intéressant de le constater, a très bien senti les liens qui relient les deux phases de l'histoire de ses souffrances, car il rapporte l'une comme l'autre à des pactes qu'il aurait conclus avec le Diable. Par ailleurs il ne fait pas un départ bien net entre l'influence du Mauvais esprit et celle des Puissances divines ; il a pour toutes deux une seule désignation : apparitions du Diable.

TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imprimerie CHANTENAY, 23-5-1933



"Les documents bleus"

L'HOMME

N° 2 - Lt-Colonel ÉMILE MAYER : Trois Maréchaux, Joffre, Galliéni, Foch - N° 6 - MAX EASTMAN : La jeunesse de Trotzky - N° 7 - HENRI DROUIN : Femmes Damnées N° 12 - PIERRE ABRAHAM : Figures - N° 16 - MAURICE GARÇON : Trois Histoires diaboliques - N° 17 - J.-M. BOURGET : Si Napoléon en 1914 - N° 19 - Prof. SIGMUND FREUD : Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient - N° 21 - ÈVE LAVALLIÈRE : Ma Conversion - N° 25 - HENRY THETARD : Les Dompteurs - N° 29 - IDA TRÉAT : La Croisière secrète - N° 32 - LADY KATHLEEN SIMON : Esclavage - N° 33 - SIGMUND FREUD : Délire et rêves - N° 36 - Dr E. F. PODACH : L'Effondrement de Nietzsche - N° 37 - G. BOYE et M. DURAND : Le Secret professionnel et la médecine de demain - N° 48 - MARCEL MONTARRON : Ciel de Cafard - N° 49 - HANS WANTOCH : Millionnaires N° 50 - Le Lecteur écrit, choix de lettres recueillies par L. GUILLOUX

NOTRE TEMPS

N° 3 - GEORGES R. MANUE : Sous le Signe du Dragon - N° 4 - KATHERINE MAYO : L'Inde avec les Anglais - N° 10 - ROGER FRANCQ : L'Économie rationnelle - N° 13 PIERRE LŒWEL : Tableau du Palais - N° 14 - GAETANO SALVEMINI : La Terreur Fasciste - N° 15 - PIERRE BÉARN : Paris Gourmand - N° 20 - PAUL MONNET : Les Jauniers N° 22 - EUGÈNE DIEUDONNE : La Vie des Forçats - N° 24 - GEORGES R. MANUE : Sur les Marches du Maroc insoumis; N° 26 - Lettres d'étudiants allemands tués à la guerre N° 27 - J. STEINBERG : Souvenirs d'un commissaire du peuple - N° 28 - ALBERT RHYSS WILLIAMS : La Terre russe - N° 30 - JEAN NORTON CRU : Du Témoignage - N° 31 TARASSOV RODIONOV : La Révolution de Février 1917 - N° 34 - ALBERT RHYSS WILLIAMS : A Travers la Révolution russe - N° 38 - E.-J. GUMBEL : Les crimes politiques en Allemagne 1919-1929 - N° 39 - ROBERT GASTAMBIDE : L'Envol - N° 42 RAYMOND PHILIPPE : Le Drame Financier - N° 43 - ARTHUR FEILER : L'Expérience du Bolchevisme - N° 44 - JACQUES KAYSER : La Paix en Péril - N° 45 - CARL STEUERMANN : La crise mondiale - N° 46 - DAVID LLOYD GEORGE : La Vérité sur les réparations et les dettes de guerre - N° 47 - RAYMOND PATENOTRE : La crise et le drame monétaire - N° 51 - EMANUEL H. LAVINE : Le Troisième degré - N° 52 - MARC SLONIM : De Pierre Le Grand à Lénine - N° 53 - PAUL ALPERT : l'Économie organisée.

L'UNIVERS

N° 1 - Docteur HELAN JAWORSKI : Le Géon ou la Terre vivante - N° 5 - JEAN RICHARD BLOCH : Cacaouettes et Bananes - N° 8 - EUGÈNE SZATMARI : Les Grandes Catastrophes - N° 18 - HENSHAW WARD : Exploration de l'Univers - N° 23 - STÉPHANE FAUGIE : Quand j'étais Négrier

LES ARTS

N° 9 - FRÉDÉRIC LEFÈVRE : Une heure avec.... (5e série) - N° 11 - MARCEL HERWEGH Au Printemps des Dieux - N° 35 - PIERRE DE PRESSAC : Considérations sur la Cuisine - N° 40 - MUSETTE : Cagayous



"Les documents bleus"

L'HOMME

N° 2 - Lt-Colonel ÉMILE MAYER : Trois Maréchaux, Joffre, Galliéni, Foch - N° 6 - MAX EASTMAN : La jeunesse de Trotzky - N° 7 - HENRI DROUIN : Femmes Damnées N° 12 - PIERRE ABRAHAM : Figures - N° 16 - MAURICE GARÇON : Trois Histoires diaboliques - N° 17 - J.-M. BOURGET : Si Napoléon en 1914 - N° 19 - Prof. SIGMUND FREUD : Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient - N° 21 - ÈVE LAVALLIÈRE : Ma Conversion - N° 25 - HENRY THETARD : Les Dompteurs - N° 29 - IDA TRÉAT : La Croisière secrète - N° 32 - LADY KATHLEEN SIMON : Esclavage - N° 33 - SIGMUND FREUD : Délire et rêves - N° 36 - Dr E. F. PODACH : L'Effondrement de Nietzsche - N° 37 - G. BOYE et M. DURAND : Le Secret professionnel et la médecine de demain - N° 48 - MARCEL MONTARRON : Ciel de Cafard - N° 49 - HANS WANTOCH : Millionnaires N° 50 - Le Lecteur écrit, choix de lettres recueillies par L. GUILLOUX

NOTRE TEMPS

N° 3 - GEORGES R. MANUE : Sous le Signe du Dragon - N° 4 - KATHERINE MAYO : L'Inde avec les Anglais - N° 10 - ROGER FRANCQ : L'Économie rationnelle - N° 13 PIERRE LŒWEL : Tableau du Palais - N° 14 - GAETANO SALVEMINI : La Terreur Fasciste - N° 15 - PIERRE BÉARN : Paris Gourmand - N° 20 - PAUL MONNET : Les Jauniers N° 22 - EUGÈNE DIEUDONNE : La Vie des Forçats - N° 24 - GEORGES R. MANUE : Sur les Marches du Maroc insoumis; N° 26 - Lettres d'étudiants allemands tués à la guerre N° 27 - J. STEINBERG : Souvenirs d'un commissaire du peuple - N° 28 - ALBERT RHYSS WILLIAMS : La Terre russe - N° 30 - JEAN NORTON CRU : Du Témoignage - N° 31 TARASSOV RODIONOV : La Révolution de Février 1917 - N° 34 - ALBERT RHYSS WILLIAMS : A Travers la Révolution russe - N° 38 - E.-J. GUMBEL : Les crimes politiques en Allemagne 1919-1929 - N° 39 - ROBERT GASTAMBIDE : L'Envol - N° 42 RAYMOND PHILIPPE : Le Drame Financier - N° 43 - ARTHUR FEILER : L'Expérience du Bolchevisme - N° 44 - JACQUES KAYSER : La Paix en Péril - N° 45 - CARL STEUERMANN : La crise mondiale - N° 46 - DAVID LLOYD GEORGE : La Vérité sur les réparations et les dettes de guerre - N° 47 - RAYMOND PATENOTRE : La crise et le drame monétaire - N° 51 - EMANUEL H. LAVINE : Le Troisième degré - N° 52 - MARC SLONIM : De Pierre Le Grand à Lénine - N° 53 - PAUL ALPERT : l'Économie organisée.

L'UNIVERS

N° 1 - Docteur HELAN JAWORSKI : Le Géon ou la Terre vivante - N° 5 - JEAN RICHARD BLOCH : Cacaouettes et Bananes - N° 8 - EUGÈNE SZATMARI : Les Grandes Catastrophes - N° 18 - HENSHAW WARD : Exploration de l'Univers - N° 23 - STÉPHANE FAUGIE : Quand j'étais Négrier

LES ARTS

N° 9 - FRÉDÉRIC LEFÈVRE : Une heure avec.... (5e série) - N° 11 - MARCEL HERWEGH Au Printemps des Dieux - N° 35 - PIERRE DE PRESSAC : Considérations sur la Cuisine - N° 40 - MUSETTE : Cagayous



SIGMUND FREUD

Essais de psychanalyse appliquée



PARIS

LIBRAIRIE GALLIMARD

1933

10

Les Documents bleus

L'homme — numéro 54

SIGMUND FREUD

Essais de PSYCHANALYSE Appliquée

Traduits de l'allemand par
Mmes Édouard Marty et Marie Bonaparte



Librairie Gallimard
43, Rue de Beaune

S. P.